Dunja Brötz et al. (Hg.)

Menschmaschinen / Maschinenmenschen in der Literatur

Golems, Roboter, Androiden und Cyborgs als das dritte Geschlecht

innsbruck university press

EDITED VOLUME SERIES

innsbruck university press



Dunja Brötz et al. (Hg.)

Menschmaschinen / Maschinenmenschen in der Literatur

Golems, Roboter, Androiden und Cyborgs als das dritte Geschlecht

Dunja Brötz
Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Universität Innsbruck

Namensliste der Herausgeber*innen in alphabetischer Reihenfolge:
Brötz Dunja
Gödl Anja
Hagleitner Natalie
Hairer Lisa
Hönlinger Jana Maja
Jäger Stefanie
Nail Alicia-Mercedes
Obkircher Serena
Onay Feyza
Pietropolli Roberta
Plieseis Renate
Poingt David Henri Marcel
Strimmer Dagmar
Vasylezhenko Olena

Diese Publikation wurde durch die finanzielle Unterstützung des Vizerektorats für Forschung der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, des Forschungsschwerpunktes „Kulturelle Begegnungen – Kulturelle Konflikte“ der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck sowie der Stiftung Fürstl. Kommerzienrat Guido Feger (Vaduz), ermöglicht.

Universität Innsbruck
1. Auflage

Layout: Romana Fiechtner
www.uibk.ac.at/iup
ISBN 978-3-99106-087-1

Inhaltsverzeichnis

Menschmaschinen/Maschinenmenschen in der Literatur.
Golems, Roboter, Androiden, Cyborgs als das dritte Geschlecht
– eine Einleitung
Dunja Brötz 7

Pygmalions Statue: Galatea als antike Schöpfung einer weiblichen
Cyborg-Figur
Alicia-Mercedes Nail 29

Leere Hülle oder perfekt erschaffene Frau? E.T.A. Hoffmanns
Der Sandmann im Kontext der Menschmaschine
Julia Volgger 43

Von Verworfenen und Cyborgs – Machtdiskurse und Zukunftsvision
in Gustav Meyrinks *Der Golem*
Stefanie Jäger 59

Widerstand und Ambivalenz anhand der Cyborg-Figur
in Marge Piercys *He, She and It*
Feyza Onay 81

Alchemistische Cyborgs in einer mittelalterlichen Fantasywelt
und ihre gendertheoretische Einordnung: *Rumo* von Walter Moers
Anja Gödl 101

Technik-, Militär- und Geschlechterdiskurse
in Andreas Eschbachs *Der Letzte seiner Art*
Dagmar Strimmer 115

Unerreichte Ganzheitlichkeit im Cyborguniversum
von Angelika Meiers *Heimlich, heimlich mich vergiss*
Teresa Wolf 131

„Machines like me and people like you" – Die Beziehung zwischen
Mensch und Maschine in Ian McEwans *Machines Like Me*
Serena Obkircher 153

Künstliche Intelligenz und das menschliche Herz.
Menschliche Maschinen und modifizierte Menschen
in Kazuo Ishiguros *Klara and the Sun*
Lisa Hairer 171

BLURRED LINES oder Die Dekonstruktion von Menschlichkeit
in Martina Clavadetschers *Die Erfindung des Ungehorsams*
Jana Hönlinger 189

Raphaela Edelbauers *DAVE* –
im Spannungsfeld von Zeit, Subjekt und Sprechakt
Renate Plieseis 205

Menschmaschinen/Maschinenmenschen in der Literatur. Golems, Roboter, Androiden, Cyborgs als das dritte Geschlecht – eine Einleitung

Dunja Brötz

1. Maschinen wie wir

Der große Menschheitstraum von künstlich erschaffenen Wesen, die uns äußerlich ähneln, intellektuell und körperlich überlegen sind und uns dank dieser Eigenschaften vom Joch der Arbeit befreien, ist sowohl ein langgehegter als auch ein ambivalenter, und er durchzieht die abendländische Literatur von der Antike bis ins 21. Jahrhundert. Schon in Aristoteles' *Πολιτικά* (Politik) aus dem 4. Jh. v. Chr. wird der Sklave im Grunde als notwendiges Übel betrachtet, da Werkzeuge wie „Weberschiffchen" eben nicht von allein „die Webfäden durcheilen" und die „Schlagplättchen" auch nicht von selbst „Kithara spielen" (Aristoteles 2012, 9). Im Gegensatz zu den lebensechten Standbildern des Daidalos und den von selbst rollenden Dreifüßen des Hephaistos, die beide im 18. Gesang der Homer'schen *Ἰλιάς* (Ilias, ca. 8.–7. Jh. v. Chr.) erwähnt werden (cf. Homer 2008, 390, 397), ist der Mensch laut Aristoteles, um die Dinge des Alltags aber auch um Kunst zu erzeugen, gezwungenermaßen auf andere Menschen – und damit auf Sklaven – angewiesen.

Doch Aristoteles war nicht der Einzige, der bereits in der Antike von künstlich erschaffenen Wesen träumte, die robuster, langlebiger, ja perfekter als der Mensch selbst sein sollten. So erzählt etwa auch Ovid im zehnten Buch seines Versepos *Metamorphoses* (Metamorphosen/Verwandlungen, ca. 1-8 n. Chr.) die Geschichte des Künstlers Pygmalion, dessen Wunsch, die von ihm erschaffene weibliche Elfenbeinstatue möge zum Leben erwachen, von Venus erfüllt wird (cf. Ovid 2016, 228f.). Doch im Gegensatz zu Aristoteles geht es Ovid nicht darum, die Menschheit mittels künstlich erschaffener Lebewesen von den alltäglichen Mühen der Arbeit zu befreien, sein Protagonist träumt vor allem davon, die ideale Lebens- und Liebespartnerin zu finden – eine Funktion von „Maschinenmenschen", die sich im Übrigen von E.T.A.

Hoffmann über Thea von Harbou und Philip K. Dick bis hin zu Ian McEwan[1] wie ein roter Faden durch die fantastische Literatur der letzten Jahrhunderte zieht und auch bereits die Suche des Menschen nach einem künstlichen Ersatz für seine (gescheiterten) zwischenmenschlichen Beziehungen virulent werden lässt.

Als eine weitere mythologische und literaturhistorische Vorlage für die Figur des Maschinenmenschen dient die altjüdische Sagengestalt des Golems. Ihr eigentlicher Ursprung liegt zwar im Dunkeln, doch ein früher schriftlicher Hinweis darauf, wie tote Materie mittels (zahlen-)mystischer Rituale zum Leben erweckt werden kann, findet sich bereits in einem Kommentar zur Kabbala aus dem 12. Jh. n. Chr. (cf. Völker 1994, 7f.). Die bekannteste Version der Golemsage ist jedoch in der von Wolf Pascheles 1847 veröffentlichten Mythen- und Märchensammlung *Sippurim* enthalten. Laut dieser Version erweckte einst der weise Rabbi Judah Löw, der während der Regentschaft Kaiser Rudolfs II. im Prager Ghetto wirkte, einen überdurchschnittlich großen, aus Lehm geformten Mann zum Leben, indem er ihm einen Zettel mit dem Schem, dem Namen Gottes, in den Kopf legte. (Cf. Pascheles 2019, 51f.) Zwar heißt es im *Sippurim*, dass der Rabbi den Golem mit allen schweren Arbeiten betraute und ihn somit als kostenlose Arbeitskraft betrachtet habe, der wahre Grund für die Erschaffung dieses Wesens dürfte aber deutlich über die Funktion des Aristotelischen Sklavenersatzes hinausgegangen sein. Denn Rabbi Löw lebte zu einer Zeit, die von Pogromen gegen die jüdische Minderheit und Prozessen wegen angeblicher, von Juden begangener Ritualmorde geprägt war. Der mit übermenschlichen Kräften ausgestattete Golem dürfte also mit größter Wahrscheinlichkeit auch die Funktion des stummen Beschützers und Retters der unterdrückten, jüdischen Minderheit erfüllt haben.

Auf eine andere literarische Variante des künstlich erschaffenen, menschenähnlichen Wesens – und gleichzeitig auf ein den Technikdiskurs thematisierendes Kunstwort, das uns bis heute geläufig ist – treffen wir in Karel Čapeks 1920 erschienenem Drama *R.U.R. – Rossumovi Univerzální Roboti* (W.U.R. – Werstands Universal Robots). Auf Anraten seines Bruders Josef nannte Čapek die im Stück agierenden, industriell hergestellten Maschinenmenschen in Anlehnung an das westslawische Wort für (Fron-)Arbeit „Roboti", woraus sich etwa im Deutschen die Bezeichnung

1 Gemeint sind die Figur der Olimpia aus *Der Sandmann* (1816), jene der Maria aus *Metropolis* (1925), Rachel Rosen aus *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) und die Figur des Adam aus *Machines Like Me* (2019).

Roboter entwickelte (cf. Margolius 2017, 5f.). Karel Čapeks dystopischer Zukunftsentwurf, der unmittelbar aus der Katastrophe des Ersten Weltkriegs hervorging, lässt den Aristotelischen Gedanken an den vom Joch der Arbeit befreiten Menschen ins Negative kippen. Denn die darin auftretenden, von ihren Schöpfern ausgenutzten und unterdrückten Roboter erheben sich gegen die Menschheit und vernichten diese. Čapeks Drama steht damit in der literarischen Tradition einer Fortschritts- und Technikkritik, die sich bereits im 19. Jahrhundert über E.T.A. Hoffmanns *Die Automate* (1814) und Mary Shelleys *Frankenstein Or the Modern Prometheus* (1818) bis hin zu Auguste de Villiers de L'Isle-Adams *L'Ève future* (1886) verfolgen lässt.

Doch genau genommen fallen Čapeks Roboter unter eine andere Kategorie des Maschinenmenschen, nämlich unter jene der Androiden. Denn mit dem Begriff „Roboter" wird im modernen Sprachgebrauch kaum noch das Attribut „menschenähnlich" assoziiert, viel eher lässt sich das Merkmal des griechischen *autos* für Selbstbewegung mit jenen komplexen technischen (Haushalts-)Geräten verknüpfen, die wir heute unter dieser Bezeichnung zusammenfassen. Selbst die sogenannten humanoiden Roboter sind zwar der menschlichen Gestalt nachempfunden, lassen aber ihren technischen Ursprung deutlich erkennen und können in der Regel nicht mit Menschen verwechselt werden. Die wesentlichste Funktion von Androiden besteht aber gerade darin, so menschenähnlich wie möglich zu wirken, und sie werden idealerweise aus einem Material gefertigt, das der menschlichen Gewebestruktur und der menschlichen Haut ähnelt. Der Begriff geht auf den Theologen und Kartenhistoriker Eberhard David Hauber zurück, der ihn bereits um 1740 verwendet haben soll und ihn dem französischen Gelehrten Gabriel Naudé (1600-1653) zuschreibt. Laut Hauber bezeichnete Naudé die redenden Bilder des Albertus Magnus als „Androis" bzw. „Androide". (Cf. Völker 1994, 113) Ein interessantes und mittlerweile berühmt gewordenes Phänomen, das sich mit der Reaktion von Menschen auf Androiden beschäftigt, erforschte in den 1970er Jahren der japanische Professor für Robotik Masahiro Mori. Er nannte diesen Effekt „Uncanny-Valley" (Unheimliches-Tal-Effekt) und verknüpfte damit die Beobachtung, dass die menschliche Akzeptanz von Androiden nur bis zu einem gewissen Grad aufrechterhalten werden kann. Steigt die Ähnlichkeit zwischen Mensch und künstlichem Wesen nämlich so sehr an, dass Letzteres kaum noch als Maschine erkannt werden kann, Bewegungen, Ausdruck und Sprache aber trotzdem etwas Unnatürliches anhaftet, kippt die anfängliche Empathie in Angst und Ablehnung. (Cf. Mori 2012, 98ff.)

Im Gegensatz zu Androiden handelt es sich bei der nächsten und letztgenannten Kategorie der Maschinenmenschen – d* Cyborgs[2] – um „Mischwesen", die sich sowohl aus organischen als auch aus technisch erzeugten Bestandteilen zusammensetzen. Ursprünglich geht der Begriff „Cyborg" auf die Raumfahrt zurück, und es handelt sich dabei um ein aus den englischen Begriffen „Cybernetic Organism" (kybernetischer[3] Organismus) abgeleitetes Akronym. Erstmals verwendet wurde der Terminus vom österreichisch-australischen Raumfahrtingenieur Manfred E. Clynes und dem US-amerikanischen Mediziner Nathan S. Kline, die ihn in ihrer 1960 erschienenen Publikation *Cyborgs and Space* prägten. Darin schlagen die beiden die technische Anpassung des Menschen an die Umweltbedingungen des Weltraums vor, was ihnen als gangbare Alternative zur künstlichen Erschaffung einer erdähnlichen Atmosphäre in Raumschiffen vorschwebte. Clynes und Kline gingen davon aus, dass der Mensch künftig mittels biochemischer, physiologischer und elektronischer Modifikationen als selbstregulierendes Mensch-Maschine-System im Weltraum überlebensfähig sein würde. (Cf. Clynes/Kline 2007, 470f.) Da es sich bei Cyborgs im ursprünglichen Sinne also um technisch veränderte biologische Lebewesen handelt, lassen sie sich schon per definitionem von Androiden oder Robotern unterscheiden, denn bei diesen handelt es sich ja um menschenähnliche Apparaturen und damit um „reine" Maschinen.

In den einzelnen Beiträgen dieses Sammelbandes wird der literarischen Entwicklung und den Funktionsweisen der bislang skizzierten, unterschiedlichen Ausfor-

---

2 In ihrer Studie *Cyborg werden. Möglichkeitshorizonte in feministischen Theorien und Science Fictions* schlägt Dagmar Fink vor, den geschlechtsneutralen Artikel d* immer dann zu verwenden, wenn es gilt, die Ambiguität des Begriffs „Cyborg" aufrechtzuerhalten (cf. Fink 2021, 21 Fußnote 8) Diese Vorgehensweise wird auch in diesem Sammelband praktiziert.

3 Die Kybernetik ist ein Wissenschaftszweig, der sich mit den Verbindungen und Analogien zwischen künstlich erzeugten, technisch-maschinellen und organischen Systemen beschäftigt. In seiner 1950 erschienen Studie *The Human Use of Human Beings* (Mensch und Menschmaschine) erklärt der Mathematiker und Begründer der Kybernetik Norbert Wiener das Forschungsfeld wie folgt: „Wir stellen uns eine Nachricht gewöhnlich als von Mensch zu Mensch gesandt vor: Das braucht durchaus nicht der Fall zu sein. […] Wenn der Wärmefühler der Ölheizung feststellt, daß das Zimmer zu warm ist, veranlaßt er, daß der Brenner sich abstellt. Man kann also sagen, daß das Übermitteln von Nachrichten zum Regelungsverfahren der selbsttätigen Heizung gehört. Mit anderen Worten: Regelung beruht wesentlich auf der Weitergabe von Nachrichten […], die den Zustand des Systems ändern. Dieses Studium von Nachrichten und insbesondere von Regelungsnachrichten ist der Gegenstand einer Wissenschaft, für die ich […] den Namen Kybernetik eingeführt habe." (Wiener 2022, 31f.)

mungen von Maschinenmenschen nachgespürt. Jeder Beitrag analysiert einen literarischen Text, dessen Protagonist*innen entweder als Golem, Roboter, Androide, Cyborg oder künstliche Intelligenz (KI) bezeichnet werden können. Dabei sollen die unterschiedlichen sozialen, historischen und politischen Funktionen dieser Held*innen der fantastischen Literatur und der Science-Fiction aufgezeigt werden. Denn gerade in diesen literarischen Gattungen, die mit allen nur erdenklichen Zukunftsentwürfen und Formen des menschlichen Zusammenlebens experimentieren, werden gesellschaftliche Umbrüche und Missstände in der Regel am anschaulichsten verdeutlicht. Eine wesentliche Frage, die sich außerdem aus der Einführung menschenähnlicher, künstlicher Protagonist*innen in literarischen Texten ergibt, ist jene nach deren Stellung innerhalb des sozialen Machtgefüges und des heteronormativen, von Zweigeschlechtlichkeit dominierten Gendersystems. Eröffnen Golems, Roboter, Androiden und Cyborgs einen anderen Blick auf die Hierarchien des menschlichen Zusammenlebens? Werden sie männlich, weiblich oder gar sächlich konnotiert, obwohl sie sich aufgrund ihres anorganischen Ursprungs eigentlich gar keinem gängigen Geschlechtermodell zuordnen lassen?

Um diesen Fragen nachgehen zu können, dienen den Autor*innen dieses Bandes jene theoretischen Ansätze Michel Foucaults, Judith Butlers und Donna J. Haraways als einende Basis, die sich explizit mit hegemonialen und heteronormativen Machtsystemen auseinandersetzen. Zum besseren Verständnis werden diese Positionen in den folgenden Abschnitten skizzenhaft erläutert.

2. Michel Foucault (1926-1984) – Diskurs und Macht

Einer der ersten Wissenschaftler, der sich eingehend mit der Wechselwirkung zwischen Macht und Subjekt auseinandersetzte, war Michel Foucault. In der Literaturwissenschaft ist er heute in erster Linie als Begründer der Diskursanalyse bekannt, die zur Grundlage für Strömungen wie den New Historicism oder die Postcolonial Studies wurde. (Cf. Burtscher-Bechter 2004, 256f.) Nach Foucault handelt es sich bei einem Diskurs nicht nur um ein Bündel von thematisch verbundenen Äußerungen, sondern um ganz bestimmte soziale, sprachliche und textuelle Praktiken, wie sie etwa von Wissenschaft, Politik und Medien angewandt werden, um eine gewisse Form der Zugehörigkeit zu demonstrieren. Mittels dieser gezielt eingesetzten, dis-

kursiven Praktiken werden innerhalb eines strukturierenden Systems soziale Gegenstände und Vorstellungen (z.B. von Wahnsinn, Recht, Sexualität, Freiheit, Subjektwerdung etc.) entwickelt. Somit ist ein Diskurs immer auch ein dynamischer Prozess, innerhalb dessen bestimmte Begriffe und Vorstellungen hervorgebracht werden. (Cf. Burtscher-Bechter 2004, 260)

Ein Diskurs setzt sich außerdem aus einer Vielzahl von Aussagen zusammen, die durch ein komplexes System von Regeln und Bedingungen geformt werden. Diese Aussagen sind die Basis des Diskurses und seine kleinsten Bestandteile. Sie ließen sich somit auch als diskursive Atome bezeichnen, die, grob gesprochen, all jenes umfassen, das tatsächlich „zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort wirklich gesagt wurde bzw. gesagt werden konnte" (Burtscher-Bechter 2004, 260). Der Diskurs orientiert sich an bestimmten Regeln, die es zu beachten gilt, wenn eine Aussage anerkannter Teil des Gesamtsystems werden soll. Dieses diskursive Regelsystem ist aber, wie gesagt, nicht in Stein gemeißelt. Die Regeln und Bedingungen, die gelten, um bestimmte Aussagen innerhalb eines Diskurses zu platzieren, verändern sich im Laufe der Zeit. Ein Diskurs variiert deshalb von Epoche zu Epoche und wird laut Foucault auch regelmäßig modifiziert.[4] (Cf. Foucault 1991, 187f.)

Für die Beiträge in diesem Band ist Foucaults Diskursanalyse vor allem deshalb interessant, weil auch in den jeweiligen literarischen Texten dominante Diskurse auftreten und diese ganz bestimmte Machtstrukturen widerspiegeln. Wenn Foucault nämlich in *L'Ordre du discours* (Die Ordnung des Diskurses, 1971) feststellt, dass Diskurse regeln, was zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort gesagt werden darf und was nicht, dann sind diese natürlich auch äußerst mächtig (cf. Burtscher-Bechter 2004, 263). Laut Foucault befindet sich der Mensch deshalb in einem ständigen Kampf mit den Diskursen, die unsere Gesellschaft determinieren. Denn der Diskurs „ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, derer man sich zu bemächtigen sucht" (Foucault 1991, 11). Es sind nun gerade diese Machtmechanismen und ihre Entstehungsgeschichte, die Foucault interessieren und die er in den meisten seiner Arbeiten darzulegen und zu entschlüsseln versucht.

---

4 Wenn etwa im medizinischen Diskurs des Mittelalters hochansteckende Infektionskrankheiten wie die Pest als Strafe Gottes bezeichnet wurden, entsprach eine derartige Aussage den diskursiven Regeln der damaligen Zeit. Im medizinischen Diskurs des 21. Jahrhunderts ist eine derartige Aussage aber undenkbar geworden.

2.1 Analyse der Macht

Wenn man verstehen will, wie Foucault Machtstrukturen in ihrem historischen Kontext untersucht, muss man wissen, dass es *die* Macht per se für ihn nicht gibt. Sie entsteht viel mehr innerhalb eines diskursiven Netzes und ist ein „offenes, mehr oder weniger […] koordiniertes Bündel von Beziehungen“ (Foucault 1978, 126). Macht lässt sich somit als ein vielfältiges System von gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen auffassen. Und Foucault geht es nicht darum, eine Theorie der Macht zu erstellen, sondern darum, wie Macht an bestimmten Orten, zu einer bestimmten Zeit und innerhalb eines bestimmten Kontextes funktioniert (cf. Foucault 1978, 126f.). Exakt diese Intention spielt auch für die in diesem Band behandelten literarischen Texte eine wesentliche Rolle: Auch in diesen wird das Zusammenleben von Mensch und Maschine in diskursive Machtstrukturen eingebettet und es gilt, diese Machtverhältnisse sichtbar zu machen.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang aber auch, dass Foucault Machtstrukturen nicht so sehr in Staatsapparaten verankert sieht, sondern davon überzeugt ist, dass deren diskursive Netze weit über derartige Institutionen hinausgehen. Der Staat und dessen ausführende Organe stellen in seinen Augen nur Zahnräder innerhalb eines viel größeren und komplexeren Machtsystems dar. (Cf. Foucault 1978, 189) Deshalb ist Foucault auch davon überzeugt, dass sich bestimmte Machtstrukturen nicht einfach „durch die Zerstörung oder Transformation eines Staatsapparates“ (Jäger 2000) vernichten lassen: „Eine Gesellschaft ist kein einheitliches Gebilde, in dem nur eine einzige Macht herrscht, sondern ein Nebeneinander, eine Verbindung, eine Koordination und auch eine Hierarchie verschiedener Mächte, die dennoch ihre Besonderheit behalten.“ (Foucault 2005b, 224)

Foucault weist außerdem darauf hin, dass der Begriff Macht im westlichen Denken meist nur negativ determiniert wurde. Der zentrale Punkt der Macht war damit das Verbot, das Gesetz, das Neinsagen, die Formel „Du darfst nicht“ (Foucault 2005b, 225). In Foucaults Augen ist dies ein verkürztes, rein juristisches Machtverständnis und er versucht positivere, nicht ausschließlich auf Restriktion aufbauende Machtmechanismen aufzuzeigen. In diesem Zusammenhang weist er auf kleinere Machtsysteme wie Fabriken, die Armee, Gefängnisse und psychiatrische Kliniken hin, die lokal funktionieren und ihre eigenen Verfahren und Praktiken der Machtausübungen entwickelt haben. Große Machteinheiten wie der Staatsapparat, die heute

die gesamte Gesellschaft nach juristischen Regeln formen, gingen erst aus diesen kleinen „primitiven Machtregionen" hervor. Doch deren Hauptfunktion besteht gerade nicht im Verbieten und Verhindern, sondern in der „Herstellung von Effizienz, von Fähigkeiten, von Produzenten eines Produkts" (Foucault 2005b, 225).

2.2 Macht und Körper

Für die Beiträge in diesem Band ist es aber auch von Bedeutung, dass sich Machtverhältnisse laut Foucault in den menschlichen Körper einschreiben und ihre Diskurse diesen determinieren. Gerade in Fantasy- und Science-Fiction-Literatur tritt diese „Disziplinierung des Körpers" (Foucault 2005b, 232) deutlich zu Tage. So werden etwa die hegemonialen Hierarchien in Marge Piercys Roman *He, She and It* (1991) durch schönheitschirurgische Eingriffe verdeutlicht, die sich nur höhere Gesellschaftsschichten leisten können. Diese von Machtstrukturen gezielt gelenkte Unterwerfung und Formung des Körpers verfolgt Foucault bis ins 19. Jahrhundert zurück, als der menschliche Körper als Produktionsmittel einer frühkapitalistischen Gesellschaft zunehmend an Bedeutung gewann:

> Was in der Armee und in den Schulen geschah, kann man auch während des ganzen 19. Jh. in den Fabriken beobachten. Ich spreche hier von einer individualisierenden Machttechnologie, weil sie letztlich auf den Einzelnen bis in seine Körperlichkeit und sein Verhalten hinein zielt. Es handelt sich *grosso modo* um eine politische Anatomie, eine anatomische Politik, eine Anatomie, die auf den Einzelnen zielt und ihn dabei gleichsam in seine anatomischen Bestandteile zerlegt. (Foucault 2005b, 230)

Da die Macht kein Gegenstand ist, den man besitzt und innehat, sondern eine funktionierende Maschinerie, durchzieht sie nicht nur die gesamte Oberfläche eines sozialen Feldes mit einem „System von Relais, Konnexionen, Transmissionen, Distributionen etc." (Jäger 2000), sondern dringt auch ins Innere des Körpers ein. Sie wirkt durch kleinste Elemente, die innerhalb eines Gesellschaftssystems zirkulieren, und sie ist „ein Netz, das die Familie, sexuelle Beziehungen, Wohnverhältnisse, Nachbarschaft, Schulen, Krankenhäuser, Gefängnisse, die Psychiatrie usw. durchläuft und umspannt" (Jäger 2000). Diese gezielte Formung des Körpers verknüpft Foucault mit der Entstehung der Nationalstaaten und deren Interessen an einer gefügigen Bevölkerung:

> Die Entdeckung der Bevölkerung ist zugleich die Entdeckung des Einzelnen und des dressierbaren Körpers, die zweite große Kerntechnologie, um die herum sich die politischen Praktiken des Westens veränderten. Damals [Ende des 18. Jh.] erfand man etwas, das ich im Unterschied zu der eben erwähnten anatomischen Politik als Biopolitik bezeichne. (Foucault 2005b, 231)

Mit der Biopolitik entsteht plötzlich ein staatliches Interesse an Wohnverhältnissen, städtischen Lebensbedingungen, Fragen der Hygiene, der Geburten- und der Sterblichkeitsrate. Auf diese Weise wird das Leben selbst Objekt der Macht, die wiederum damit beginnt, Wissen über das Individuum zu produzieren.

Es ist Foucault aber auch wichtig, zwischen Macht- und reinen Gewaltverhältnissen zu unterscheiden. Während nämlich Letztere keinen Widerstand dulden und die Menschen samt ihren Körpern brechen und zerstören, brauchen Machtverhältnisse immer den „Anderen", der „durchgängig und bis ans Ende als handelndes Subjekt anerkannt werden" (Foucault 2005c, 255) muss. Machtrelationen benötigen somit immer auch ein bis zu einem gewissen Grad freies Subjekt, ohne aber weder auf den „Einsatz von Gewalt" noch auf die „Herstellung von Konsens" (Foucault 2005c, 255) gänzlich verzichten zu können. Macht und Freiheit schließen sich nach Foucault also keineswegs gegenseitig aus (cf. Foucault 2005c, 257). Allerdings gründet sich die von der Macht erlaubte Freiheit auf der bereits erwähnten stetigen Disziplinierung des Menschen und seines Körpers.

Mit Blick auf die in der Literatur thematisierten Maschinenmenschen/Menschmaschinen stellt sich auch die Frage nach der Disziplinierung und Unterwerfung ihrer Körper. So lassen sich derartige disziplinierende Formen der Machtausübung etwa in Terry Pratchetts *Feet of Clay* (Hohle Köpfe, 1996) beobachten, worin sich die Menschen dafür entscheiden, dem Golem Dorfl eine Zunge zu geben, oder in Andreas Eschbachs *Der letzte seiner Art* (2003), worin die Vorgesetzten des Protagonisten Duane ohne dessen Wissen die technischen Erweiterungen beschließen, die in seinen Körper eingebaut werden. Und auch in Angelika Meyers Roman *Heimlich, heimlich mich vergiss* (2012), dessen Handlung in einer Art dystopischer High-Tech-Psychiatrie angesiedelt ist, spielen Disziplinierungsmaßnahmen, die sowohl das medizinische Personal als auch die Patient*innen betreffen, eine wesentliche Rolle.

3. Judith Butler (*1956) – Macht, Subjekt und Identität

Judith Butler kann heute bestimmt als die wichtigste Vertreterin der aus den feministischen Theorien hervorgegangenen Gender Studies bezeichnet werden und gilt außerdem als Begründerin der Queer Studies. Sie wurde in vielerlei Hinsicht von Foucault geprägt und denkt seine Begriffe besonders im Hinblick auf den gendertheoretischen Diskurs weiter. In ihrer Studie *Gender Trouble* (Das Unbehagen der Geschlechter, 1990), entwirft sie – ausgehend vom problematischen, weil homogen aufgefassten Begriff „Frau(en)" – eine eigene Theorie zur Entstehung von geschlechtlicher Identität.

Ähnlich wie Foucault, der den Begriff Macht ja zunächst über seine negativen Attribute des Verbots oder des „Neinsagens" definiert, stellt Butler im Hinblick auf das politische Subjekt fest, dass dieses in erster Linie ein Rechtssubjekt ist, das durch bestimmte Ausschlussverfahren geformt wird. Somit wird auch das weibliche Subjekt politisch und damit diskursiv hervorgebracht. Indem bestimmte Legitimations- und Ausschlussparameter erstellt werden, lassen sich Subjekte aber nicht nur auf juristischer Ebene als weiblich bzw. männlich festschreiben, sie werden dadurch laut Butler überhaupt erst erzeugt (cf. Butler 1991, 15f.). Es lässt sich also von einer Doppelfunktion der Macht sprechen, die Subjekte sowohl determiniert als auch produziert. In dieser Diskrepanz sieht Butler nun eine der Grundproblematiken des Feminismus der 1980er Jahre verortet, wenn sie schreibt:

> Es genügt also nicht zu untersuchen, wie Frauen in Sprache und Politik vollständiger repräsentiert werden können. Die feministische Kritik muss auch begreifen, wie die Kategorie „Frau(en)", das Subjekt des Feminismus, gerade durch jene Machtstrukturen hervorgebracht und eingeschränkt wird, mittels derer das Ziel der Emanzipation erreicht werden soll. (Butler 1991, 17)

Solange die feministische Kritik also gerade jene diskursiven Machtstrukturen nicht erkennt, ja diese sogar wiederholt, auf denen laut Foucault alle hierarchischen Systeme der westlichen Welt basieren, bleibt ihr auch ein Durchdringen und Verändern der einengenden, heteronormativen Funktionsweisen versagt. Außerdem ist es in Butlers Augen höchst problematisch unter dem Begriff „Frau(en)" eine universale, einheitliche Identität anzunehmen. Denn er ist weit davon entfernt ein stabi-

ler Signifikant zu sein. Einerseits ist die Definition „Frau(en)" niemals erschöpfend, weil jede Frau einfach immer mehr ist als eben nur Frau, andererseits unterliegt die Geschlechtsidentität immer auch historischen, kulturellen, ethnischen, regionalen und klassenspezifischen Kontexten, sodass ein globales, homogenes Verständnis von „Frau" schlicht nicht existiert. (Cf. Butler 1991, 18)

3.1 Die problematische Trennung zwischen „sex" und „gender"

Ein grundlegendes Anliegen Butlers ist es außerdem, die Trennung zwischen biologischem und sozialem Geschlecht – also zwischen sex und gender – aufzuheben, die den feministischen Diskurs der 1980er Jahre wesentlich beherrschte. Während nämlich mit „sex" das natürliche, angeblich biologische und damit unveränderbare Geschlecht bezeichnet wurde, war „gender" als kulturell konstruierte Geschlechtlichkeit und damit als veränderbar gedacht. Diese Trennung mag auf den ersten Blick zwar einleuchten, laut Butler suggeriert sie jedoch, dass der Körper bzw. die Sexualität vor jeglicher Konstruktion existiert. (Cf. Babka 2004, 215) Sie vertritt nun hingegen die These, dass das biologische Geschlecht ebenso kulturell konstruiert ist, wie das soziale und aus einem heterosexuell dominierten Machtdiskurs hervorgeht. Damit ist auch das „biologische Geschlecht" von vornherein ein ideales Konstrukt, „das mit der Zeit zwangsläufig materialisiert" (Butler 1991, 17) wird. Es ist demnach keine „schlichte Tatsache oder ein statischer Zustand eines Körpers", sondern ein materialisierender Prozess, bei dem „regulierende Normen" (Butler 1991, 18) durch ständige Wiederholung das sogenannte biologische Geschlecht erst konstituieren. Somit wird jede Form der Geschlechtsdifferenz diskursiv hervorgebracht, was eine Trennung in sex und gender obsolet macht.

Für die Beiträge in diesem Sammelband ist Butlers These der geschlechterformenden Machtstrukturen deshalb interessant, weil auch die künstlich erschaffenen Protagonist*innen der Fantasy- und Science-Fiction-Literatur in der Regel diskursive Geschlechtszuschreibungen erfahren. Dass diese Kategorisierungen stets von außen, und damit vonseiten der Menschen, erfolgen, während sich die Protagonist*innen selbst so gut wie gar nicht als männlich oder weiblich definieren, lässt das gendertheoretische Konfliktpotenzial dieser Texte bereits erahnen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang außerdem, dass Butler – wie auch Foucault – Sprache als Machtsystem thematisiert und sie somit als Instrument zur Formung und Hervorbringung des he-

teronormativen, binären Geschlechterdenkens entlarvt. Wie Sprache in literarischen Texten auf diese Weise instrumentalisiert wird und wie sich die Protagonist*innen gegen die heterosexuellen Hegemonien, die sie auch sprachlich einschränken und regulieren, zur Wehr setzen, stellt ein weiteres, wesentliches Analysekriterium für die Beiträge in diesem Band dar. Judith Butler versucht eine mögliche Form des Widerstandes gegen derartige Regulierungsmechanismen mit dem Begriff der Performativität zu fassen.

3.2 Der Begriff der Performativität[5]

Den Terminus der geschlechtlichen Performativität hat Judith Butler vor allem in ihrer Studie *Bodies that Matter* (Körper von Gewicht, 1993) ausgearbeitet. Die ursprünglichen Wurzeln des Begriffs liegen in der vom englischen Philosophen John L. Austin in den 1960er Jahren begründeten Sprechakttheorie. Unter performativen Äußerungen fasst Austin jene Sprechakte zusammen, die unmittelbar nachdem sie sprachlich artikuliert werden, eine bestimmte Aktion nach sich ziehen, denen also schon ein Imperativ implizit ist. (Cf. Austin 1972, 27f.) Judith Butler verwendet diesen Begriff nun im Hinblick auf die Frage, wie in unserer von heterosexuellen Hegemonien geprägten Gesellschaft die Kategorien „weiblich“ und „männlich“ konstruiert werden. Die Geschlechtswerdung bzw. die Entstehung der Geschlechterdifferenz basiert nach Butler nämlich gerade nicht auf einer natürlichen oder unausweichlichen Materialisierung. Vielmehr wird bei diesem Prozess das sogenannte „natürliche Geschlecht“ von Anfang an normativ geprägt und damit zu einem „regulierenden Ideal“ (Butler 1995, 21).

Diesen Prozess, bei dem einem Individuum seine geschlechtliche Identität mittels nonverbaler Symbole und Sprechakte entweder als weiblich oder männlich eingeschrieben wird, fasst Butler als performativen Akt auf, der schon mit der bei der Geburt getätigten, initiierenden Äußerung „Es ist ein Mädchen!“ unauflöslich die Direktive „Werde zu einem Mädchen!“ verbindet (cf. Butler 1995, 318f.). Die Performativität der Geschlechter wird damit als ein eingrenzender und problematischer

5 Der folgende Abschnitt wurde in leicht überarbeiteter Form bereits publiziert und erschien auf den Seiten 78–80 von: Brötz, Dunja (2010): „Dostojewskij in Brasilien. Raskolnikows Wiederkehr in Heitor Dhalias Film »Nina« (2004)“. In: Gerigk, Horst-Jürgen (Hg.): *Dostoevsky Studies*, New Series 14, Tübingen: Attempto, 43-88.

Prozess definiert, denn sie folgt Normen und Regeln, die nur ganz „bestimmte sexuierte Identifizierungen“ zulassen und „andere Identifizierungen“ (Butler 1995, 23) verwerfen und/oder verleugnen. Dadurch entsteht nach Butler ein besonderer Bereich, der jenen Personen vorbehalten ist, die sich einer eindeutigen Identifizierung entziehen:

> Die Matrix mit Ausschlusscharakter, durch die Subjekte gebildet werden, verlangt somit gleichzeitig, einen Bereich verworfener Wesen hervorzubringen, die noch nicht „Subjekte“ sind, sondern das konstitutive Außen zum Bereich des Subjekts abgeben. Das Verworfene […] bezeichnet hier genau jene „nicht lebbaren“ und „unbewohnbaren“ Zonen des sozialen Lebens, die dennoch dicht bevölkert sind von denjenigen, die nicht den Status des Subjekts genießen, deren Leben im Zeichen des „Nicht-Lebbaren“ jedoch benötigt wird, um den Bereich des Subjekts einzugrenzen. (Butler 1995, 23)

Diesen Bereich des Außen bezeichnet Butler auch als jenen der Verworfenen. Sie sieht vor allem homo-, bi-, trans- und intersexuelle Menschen in diese unbewohnbaren Zonen gedrängt und stellt daraufhin die Frage, ob es Formen der Performativität – also Formen der wiederholenden Einschreibung – gibt, die eben keine bloße Imitation, Reproduktion und damit Festigung der heterosexuell geprägten Machtstrukturen sind. In diesem Zusammenhang stellt sie fest, dass gerade die ins Außen gedrängten „Verworfenen“ eigene theatralische Performances wie Parodie, Drag, Travestie oder Cross-Dressing entworfen haben, um der vorherrschenden, dualen Form der Performativität ihre starren, einengenden Grenzen und ihr radikales Ausschlussverfahren vor Augen zu führen.

Da auch den meisten Protagonist*innen der in diesem Band analysierten, literarischen Texte die Subjektwerdung aufgrund ihres Abweichens vom performativen Normen- und Regelsystemen verweigert wird, stellt sich die Frage, wie diese mit ihrer Rolle als „Verworfene“ im Sinne Butlers umgehen. Wie treten Maschinenmenschen/Menschmaschinen in literarischen Werken ihrem Status des ins Außen gedrängten Nicht-Subjekts entgegen? Entwickeln auch sie eigene Strategien, um der dualen, heteronormativen Performativität der Geschlechter den Spiegel vorzuhalten und sie damit zu unterwandern?

4. Donna J. Haraway (*1944) – die Auflösung problematischer Dualismen

Neben Judith Butler und Gayatri Chakravorty Spivak zählt Donna Jeanne Haraway zu den wichtigsten Vertreterinnen der Gender Studies. Was aber an ihren frühen Texten gerne übersehen wird, ist deren stetige Fokussierung auf den Bereich der sozialen Beziehungen, die Haraway im Grunde bereits zu Beginn ihrer berühmtesten Arbeit *A Cyborg Manifesto* (Ein Manifest für Cyborgs, 1985) mit ihrer Definition des Begriffs „Cyborg" verknüpft: „Cyborgs sind kybernetische Organismen, Hybride aus Maschine und Organismus, ebenso Geschöpfe der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie der Fiktion. Gesellschaftliche Wirklichkeit, d.h. gelebte soziale Beziehungen, ist unser wichtigstes politisches Konstrukt, eine weltverändernde Fiktion." (Haraway 1995a, 33)

An einer späteren Stelle weist sie explizit auf die gesellschaftspolitische Vision hin, die ihr beim Entwurf der Cyborg-Metapher vorschwebte: „Vielleicht können wir auf ironische Weise aus unseren Verschmelzungen mit Tieren und Maschinen lernen, etwas Anderes als der Mensch, die Verkörperung des westlichen Logos, zu sein." (Haraway 1995a, 61f.) Ähnlich wie Judith Butler, wenngleich auf einem anderen, nämlich naturwissenschaftlichen Hintergrund aufbauend, entwirft Haraway im *Manifesto* somit ein utopisches Gesellschaftsmodell, das althergebrachte Machtsysteme infragestellt und diesen die provokante Metapher d* Cyborgs entgegenhält.

Im Schein des in den 1980er Jahren während der Reagan-Ära aufkeimenden Neokonservatismus, der mit der AIDS-Krise einhergehenden neu aufflammenden Homophobie, der Feminismus-Debatte und der Auswirkungen der Umweltverschmutzung stellt Haraway fest, dass viele Dogmen der westlichen Tradition mittlerweile unhaltbar geworden sind und ein Festhalten an diesen unweigerlich in die Katastrophe führen muss. Der Mensch kann sich angesichts der fortschreitenden Zerstörung des Planeten, und damit seines eigenen Lebensraumes, nicht mehr als Krone der Schöpfung betrachten und sich ernsthaft weiterhin über andere Lebewesen erheben.

Zu diesen bedenklichen Entwicklungen, die im späten 20. Jahrhundert immer offener zutage treten, haben, Haraways Ansicht nach, auch ganz bestimmte Dualismen beigetragen, die die Tradition des westlichen Denkens hartnäckig dominieren und systematisch zur Machterhaltung und Herrschaft über all jene eingesetzt werden, die

sich als das „Andere" konstituieren lassen. Frauen, People of Color, Homosexuelle, Arbeiter*innen, Tiere und Natur werden innerhalb dieses Systems als eben jenes Andere definiert, dessen Aufgabe es aber ist, den Vertretern der westlichen Traditionen als Spiegel ihres Selbst zu dienen. (Cf. Haraway 1995a, 67ff.) Haraway spricht in diesem Zusammenhang von „problematischen Dualismen" wie „Selbst/Andere, Geist/Körper, Kultur/Natur, männlich/weiblich, zivilisiert/primitiv, Realität/Erscheinung, Ganzes/Teil […] SchöpferIn/Geschöpf, aktiv/passiv, richtig/falsch, Wahrheit/Illusion, total/partiell, Gott/Mensch" (Haraway 1995a, 67), die bis heute als Instrumente der Logiken und Praktiken von Herrschaft dienen. Das Problem des Herrschenden, des Selbst, besteht aber gerade darin, dass es das Beherrschte, das Andere, braucht, um überhaupt herrschen und Macht ausüben zu können. Das Selbst wird laut Haraway in eine „Dialektik der Apokalypse mit den Anderen gezogen" (Haraway 1995a, 67) und damit wird seine angebliche Autonomie als Lüge entlarvt.

4.1 Cyborgs als das „Andere"

Gegenwärtig sind die Anderen zwar noch die Beherrschten, in Haraways Gesellschaftsentwurf gehört ihnen jedoch die Zukunft, da die Grenzziehung zwischen den bereits erwähnten dualistischen Begriffen mittlerweile brüchig und im Grunde obsolet geworden ist:

> Die Kultur der Hochtechnologien stellt eine faszinierend intrigante Herausforderung dieser Dualismen dar. Im Verhältnis von Mensch und Maschine ist nicht klar, wer oder was herstellt und wer oder was hergestellt ist. Es ist unklar, was der Geist und was der Körper von Maschinen ist, die sich in Kodierungspraktiken auflösen. Insofern wir uns sowohl im formalen Diskurs […] als auch in Alltagspraktiken […] wissen, sind wir Cyborgs, Hybride, Mosaike, Chimären. Biologische Organismen sind zu biotischen Systemen geworden, zu Kommunikationsgeräten wie andere auch. Innerhalb unseres formalisierten Wissens über Maschinen und Organismen, über Technisches und Organisches gibt es keine grundlegende, ontologische Unterscheidung mehr. (Haraway 1995a, 67)

Das Bild d* Cyborgs wird von Haraway also nicht strikt auf ein Mischwesen zwischen Maschine und Organismus eingeschränkt, sondern als – durchaus auch ironisch

aufzufassende – Metapher für alle, sich einer eindeutigen dualistischen Zuordnung entziehenden Lebensformen im hochtechnologischen, integrierten Schaltkreis verwendet. Damit entreißt sie den Begriff der Raumfahrttechnik und Kybernetik, um einen Zukunftsentwurf zu skizzieren, der gerade nicht mehr auf den Dualismen des traditionellen westlichen Denkens basiert. Marxistischen, psychoanalytischen und feministischen Theorien ihrer Zeit wirft Haraway vor, an diesen Dualismen und damit auch an herkömmlichen Wertesystemen und Dogmen festzuhalten, obwohl sie vorgeben, diese eigentlich kritisch hinterfragen zu wollen. Die Metapher d* Cyborgs wird von ihr hingegen – ähnlich wie Butlers Konzept der Verworfenen – als permanente Provokation gedacht, die sich als ein nicht einzuordnendes Drittes in einem stetigen Schwebezustand zwischen Hoffnung und Apokalypse befindet:

> Cyborgs sind Geschöpfe in einer Post-Gender-Welt. Nichts verbindet sie mehr mit Bisexualität, präödipaler Symbiose, nichtentfremdeter Arbeit oder anderen Versuchungen, organische Ganzheit durch die endgültige Unterwerfung der Macht aller Teile unter ein höheres Ganzes zu erreichen. In diesem Sinn besitzt die Cyborg keine Ursprungsgeschichte im westlichen Verständnis – eine ‚finale' Ironie, denn der Cyborg stellt auch das furchtbare apokalyptische Telos der eskalierenden, ‚westlichen' Herrschaftsform der abstrakten Individuation eines zu guter Letzt von jeder Abhängigkeit entbundenen, endgültigen Selbst dar: der Mann in den Weiten des Weltraums. (Haraway 1995a, 35)

4.2 Cyborgs als Mischwesen zwischen brüchig gewordenen Grenzen

Am Anfang von Haraways Überlegungen steht aber die Erkenntnis, dass wesentliche, bislang deutlich definierte Grenzziehungen am Ende des 20. Jahrhunderts ihre Gültigkeit verloren haben. Sie spricht in diesem Zusammenhang von drei brüchig gewordenen Grenzen: jener zwischen Tier und Mensch, jener zwischen Organismus (Tier-Mensch) und Maschine und jener zwischen Physikalischem und Nichtphysikalischem. (Cf. Haraway 1995a, 36f.)

Was die erste brüchig gewordene Grenzziehung betrifft, so beruft sich Haraway sowohl auf Erkenntnisse der Biologie, in der angebliche Alleinstellungsmerkmale des Menschen wie Sprache, Werkzeuggebrauch, Sozialverhalten oder Empathie mittlerweile auch erfolgreich bei Tieren nachgewiesen werden konnten, als auch auf

Forderungen von Tierrechts- und Tierschutzbewegungen, die die vom Menschen, aufgrund seiner angeblichen Einzigartigkeit, beanspruchten Macht über andere Lebewesen generell infrage stellen. Die zweite durchlässig gewordene Unterscheidung, jene zwischen Mensch und Maschine, zeigt sich laut Haraway in der historischen Umkehrung der Schöpfungshierarchien. Während Maschinen einst nur von Menschen gemacht werden konnten, da ihnen das Moment des *autos* (Selbstbewegung) fehlte, sind sie heute in der Lage – wenn auch aufgrund von Programmierungen – sich selbst zu erzeugen, und das sogar schneller und präziser als der Mensch es kann: „Unsere Maschinen erscheinen auf verwirrende Weise quicklebendig – wir selbst dagegen als beängstigend träge." (Haraway 1995a, 37) Die Zeiten, in denen Maschinen somit als „geistlose" Artefakte gelten konnten, sind überholt. Denn heute sind ihre Speicher- und Rechenkapazitäten jenen des Menschen bei weitem überlegen. Auch sind viele von uns mittlerweile tatsächlich schon selbst zu Cyborgs geworden, denn technische Prothesen, wie Herzschrittmacher, künstliche Gelenke oder künstliche Intraokularlinsen bei Grauen-Star-Operationen, sind aus der modernen Medizin nicht mehr wegzudenken. Der durch „Maschinenteile" ergänzte Mensch ist also schon längst nicht mehr nur ein Fantasieprodukt der Science-Fiction-Literatur, sondern es ist ihm – im Sinne Freuds – sogar gelungen, den Weg zum Prothesengott zu vervollkommnen (cf. Freud 2013, 222)[6].

Was nun das Verschwimmen der dritten Grenzziehung, jener zwischen Physikalischem und Nichtphysikalischem, betrifft, so nimmt Haraway in diesem Zusammenhang vor allem die moderne Computertechnologie in den Fokus, deren stetige Miniaturisierung dazu führt, dass moderne Maschinen, und damit mikroelektronische Geräte, sowohl allgegenwärtig als auch zunehmend unsichtbar werden. Unsere moderne Technik operiert nicht mehr im physikalisch fass- und sichtbaren, sondern im nichtphysikalischen Raum (etwa in der Cloud) und damit im unsichtbaren Äther. (Cf. Haraway 1995a, 38f.)

Cyborgs überschreiten nun alle diese Grenzen. Sie stehen buchstäblich zwischen Tier und Mensch, zwischen Mensch und Maschine und zwischen Physikalischem und Nichtphysikalischem. Sie untergraben genau jene Traditionen und Dualismen,

---

6 Freud sieht ein Dilemma des Menschen darin, dass er sich zwar einerseits durch die Technik zu einer Art „Prothesengott" aufschwingt, dabei aber andererseits auch recht jämmerlich bleibt, weil seine technischen Prothesen nicht mit ihm verwachsen sind.

aus denen sie eigentlich hervorgegangen sind. Haraway sieht in ihnen deshalb sowohl ein zerstörerisches Element als auch eine Chance auf Erneuerung. Wenn also Butler die Performativität der ins Außen gedrängten Verworfenen als Gegenentwurf zu einer auf starren Dualismen basierenden hegemonialen Gesellschaft ins Feld führt, so stellt Haraway fest, dass sich diese Hierarchien bereits seit geraumer Zeit selbst untergraben, da sie mittels ihrer hochtechnisierten Errungenschaften Wesen erschaffen, die sich keinem eindeutigen Begriff und damit keiner eindeutigen Machtstruktur mehr zuordnen lassen. Cyborgs sind somit sowohl Produkt als auch gefährliche Provokation des westlichen hoch technologisierten Machtsystems.

4.3 Cyborg-Verwandtschaften im Chthuluzän

Auf den letzten Seiten von *A Cyborg Manifesto* stellt Haraway schließlich die These auf, dass Cyborgs auch am Beginn einer neuen sozialen und kulturellen Entwicklung stehen, die die Menschheit aus der Sackgasse ihrer eindimensionalen, letztlich zerstörerischen sozialen und kulturellen Beziehungsgeflechte herausführen könnte. Die bis in die Gegenwart verfolgte Strategie der anthropozentrischen Reproduktion hat zu Überbevölkerung[7], zur Unterdrückung der Anderen und zur Zerstörung des Planeten geführt. Laut Haraway bräuchte die traumatisierte Menschheit nun aber vor allem Regeneration und nicht Reproduktion. Diese Regeneration sieht sie unter anderem auch mit der Denkfigur d* Cyborg verknüpft, weil diese*r als nicht eindeutig definierbares Mischwesen „der reproduktiven Matrix und dem Gebären als solchem eher skeptisch" (Haraway 1995a, 71) gegenübersteht.

In ihrer Science-Fiction-Studie *Staying with the Trouble* (Unruhig bleiben, 2016) – der Titel ist bewusst an Judith Butlers *Gender Trouble* angelehnt – führt Haraway diesen Zukunftsentwurf weiter aus, indem sie einen Ausweg aus den zerstörerischen Auswüchsen des Anthropozän (und Kapitalozän) im (noch) fiktionalen Zeitalter des Chthuluzän sieht. In diesem Zeitalter müsse sich der Mensch bewusst darum bemühen, seine Beziehungen zu anderen Lebewesen zu vertiefen und aufzuwerten. Tiere, Pflanzen, Natur – kurz Cyborgs jeglicher Art – dürfen laut Haraway nicht länger als das Andere ausgegrenzt und dem Menschen hierarchisch untergeordnet werden. Der

7 Im Jahr 2100 wird eine Weltbevölkerung von 11 Milliarden erwartet, 1950 waren es noch 2 Milliarden.

Mensch muss sich mit ihnen verwandt machen und damit unerwartete Beziehungen mit vormals geringer Eingestuften eingehen, wenn er seinen (selbst-)zerstörerischen Anthropozentrismus überwinden will: „Um unruhig zu bleiben, müssen wir uns auf eigensinnige Art verwandt machen. Das meint, dass wir einander in unerwarteten Kollaborationen und Kombinationen, in aktiven Kompostierungen brauchen. Wir werden miteinander oder wir werden gar nicht." (Haraway 2018, 13)

Haraways Denkfigur d* Cyborg ermöglicht auch den in diesem Band versammelten Beiträgen eine kritische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Verankerung und Einordnung von „Mischwesen" jeglicher Art. In den literarischen Texten, die in diesem Band analysiert werden, tauchen zahlreiche Figuren auf, die althergebrachte dualistische Denkweisen allein durch ihre bloße Existenz infrage stellen. Weder lassen sie sich den Kategorien Mann/Frau noch jenen von Selbst/Anderem oder Subjekt/Objekt zuordnen. Sie stehen, wie etwa die Figur des Franz von Stern in Angelika Meiers *Heimlich, heimlich mich vergiss* (2012), oder jene der alle Lebensbereiche dominierenden, künstlichen Intelligenz DAVE in Raphaela Edelbauers gleichnamigen Roman (2021), nicht nur zwischen diesen Dualismen, sie torpedieren diese auch, weil sie als provokantes Weder-Noch und Beides-Zugleich auch die Grenzen zwischen Mensch und Maschine bzw. zwischen Physikalischem und Nichtphysikalischem verschwimmen lassen.

Bibliografie

Aristoteles (2012): *Politik. Übers. und mit Einleitung sowie Anmerkungen hrsg. von Eckart Schütrumpf*. Hamburg: Felix Meiner.

Austin, John (1972): *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words)*. Stuttgart: Reclam.

Babka, Anna (2004): „Feministische Theorien". In: Sexl, Martin (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie.* Wien: Facultas (UTB 2527), 191-223.

Brötz, Dunja (2010): „Dostojewskij in Brasilien. Raskolnikows Wiederkehr in Heitor Dhalias Film »Nina« (2004)". In: Gerigk, Horst-Jürgen (Hg.): *Dostoevsky Studies*, New Series 14, Tübingen: Attempto, 43-88.

Burtscher-Bechter, Beate (2004): „Diskursanalytisch-kontextuelle Theorien". In: Sexl, Martin (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie.* Wien: Facultas (UTB 2527), 257-289.

Butler, Judith (1993): *Bodies that Matter.* New York: Routledge.
Butler, Judith (2009): *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
Butler, Judith (2003): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. (edition suhrkamp 2433).
Butler, Judith (1990)*: Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
Butler, Judith (1995): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin-Verlag.
Butler, Judith (2001): *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
Clynes, Manfred E./Kline, Nathan S. (2007): „Der Cyborg und der Weltraum." In: Bruns, Karin/ Reichert, Ramon (Hg.): *Reader Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*. Bielefeld: transcript, 467-475.
Fink, Dagmar (2021): *Cyborg werden. Möglichkeitshorizonte in feministischen Theorien und Science Fictions*. Bielefeld: transcript.
Foucault, Michel (2005): *Analytik der Macht*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*. Frankfurt/Main: Fischer-TB.
Foucault, Michel (2005a): „Macht und Körper". In: Foucault, Michel: *Analytik der Macht*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 74-83.
Foucault, Michel (2005b): „Maschen der Macht". In: Foucault, Michel: *Analytik der Macht*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 220-239.
Foucault, Michel (2005c): „Subjekt und Macht". In: Foucault, Michel: *Analytik der Macht*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, *Analytik der Macht*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 240-264.
Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
Freud, Sigmund (2013): „Das Unbehagen in der Kultur". In: Freud, Sigmund: *Studienausgabe. Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*. Bd. IX, Frankfurt/Main: Fischer, 191-270.
Haraway, Donna (1995): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt/Main: Campus.

Haraway, Donna (1995a): „Ein Manifest für Cyborgs". In: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen.* Frankfurt/Main: Campus, 33-73.

Haraway, Donna (1995b): „Situiertes Wissen". In: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen.* Frankfurt/Main: Campus, S. 73-98.

Haraway, Donna J. (2018): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän.* Frankfurt/Main / New York: Campus.

Haraway, Donna J. (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene.* Durham, North Carolina: Duke University Press.

Homer (2008): *Ilias. Übertragen von Raoul Schrott*. München: Carl Hanser.

Jäger, Marc-Christian (2000): „Was ist Macht? Foucaults Machtdefinitionen". In: *Die Grenze – Homepage von Marc-Christian Jäger.* http://www.die-grenze.com/foucault/ff3.html (Zugriffsdatum 19.04.2022).

Margolius, Ivan (2017): "The Robot of Prague". In: *The Friends of Czech Heritage. Newsletter*, 17, 3-6.

Mori, Masahiro (2012): "The Uncanny Valley. Translated by Karl F. MacDorman and Norri Kageki". In: *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 19, 98-100.

Ovid (2016): *Metamorphosen. Aus dem Lateinischen von Johann Heinrich Voß.* München: Anaconda.

Pascheles, Wolf (Hg.) (2019): *Sippurim. Eine Sammlung jüdischer Volkssagen, Erzählungen, Mythen, Chroniken, Denkwürdigkeiten und Biographien berühmter Juden alter Jahrhunderte, insbesondere des Mittelalters*. Bd. 1. Prag 1847. London: Wentworth Press.

Völker, Klaus (Hg.) (1994): *Künstliche Menschen. Über Golems, Homunculi, Androiden und lebende Statuen.* München: Suhrkamp. (suhrkamp TB 2293).

Wiener, Norbert (2022): *Mensch und Menschmaschine.* Frankfurt/Main: Klostermann (Rote Reihe).

Pygmalions Statue: Galatea als antike Schöpfung einer weiblichen Cyborg-Figur

Alicia-Mercedes Nail

1. Pygmalion im Kontext der Metamorphosen

Um von Cyborgs, Androiden und Robotern sprechen zu können, muss der Ursprung der literarischen menschlichen Maschine betrachtet werden. Bereits 1818 erweckt Mary Shelley mit Frankensteins Monster die Legende einer von Menschenhand geschaffenen Kreatur zum Leben. Zwei Jahre zuvor beschreibt E.T.A. Hoffmann in seiner Erzählung *Der Sandmann* (1816) einen Automaten, dessen maschinelle Apparatur es vermag, Menschlichkeit vorzutäuschen und sogar die Liebe eines jungen Mannes zu entfachen. Die Geschichte der Erweckung von toten Objekten beginnt jedoch bereits sehr viel früher in verschiedenen antiken Quellen. Im dritten Jahrhundert v. Chr. schreibt Philostephanus von einem Mann namens Pygmalion, der eine Statue erschafft, in die er sich verliebt. Auch Ovid erzählt Pygmalion und Galateas[1] Geschichte in den *Metamorphosen*.

Die *Metamorphosen*[2] – Verwandlungen – bilden eine Sammlung von Erzählungen, die die Transformationen von „Menschen in tierische oder andere Wesen" (Breitenbach 2015, 10) beschreiben. Die Einbettung der Geschichte Pygmalions ist für die Auseinandersetzung mit Menschmaschinen bzw. Maschinenmenschen äußerst interessant: Der Mythos bildet einen Teil der Gesänge des Orpheus, welcher in die Unterwelt hinabsteigt, um seine verstorbene Geliebte Eurydike wieder in die Welt der Lebenden zurückzuholen. Unter der Bedingung vor Eurydike hinaufzusteigen, ohne sich nach ihr umzuwenden, darf er mit ihr das Totenreich verlassen. Orpheus muss darauf vertrauen, dass sie ihm folgt. Er dreht sich jedoch kurz vor Ende seines Weges um, woraufhin Eurydike wieder entschwindet und Orpheus glaubt, aus Trau-

1 In den *Metamorphosen* bleibt die Statue namenlos. Erst in späteren Werken erhält diese den Namen Galatea. (Cf. Stoichita 2011, 27).

2 Die *Metamorphosen* sind im Hexameter verfasst, einem Versmaß, das aus sechs Hebungen besteht, wobei der letzte Versfuß verkürzt ist.

er zu Stein erstarren zu müssen. (Cf. Ovid 2015, 315 V[3] 3ff.) Aus Kummer singt und erzählt er verschiedene Geschichten, unter anderem jene Pygmalions. Der Beginn der Pygmalion-Erzählung knüpft unmittelbar an die vorangehende Geschichte der Propoetiden an. Diese Frauen wenden sich gegen Venus, kennen keine Scham mehr und werden deshalb von der Göttin der Liebe in Stein verwandelt. (Cf. Ovid 2015, 324 V 238ff.) Genau entgegengesetzt – durch Venus göttliche Kraft wird Galatea von der Elfenbeinstatue zum menschlichen Wesen – funktioniert der Pygmalion-Mythos. Diese Verwandlung von der leblosen Statue zur lebendigen Frau soll im Folgenden sowohl mittels gendertheoretischer Analysen als auch anhand der im Text herrschenden Machtstrukturen betrachtet werden. Insbesondere soll dadurch Galatea als Verkörperung der Frau dargestellt werden, die in den Schöpfermythen immer nur als eine Reproduktion bzw. ein Cyborg auftritt und nie als das ‚Selbst'.

2. Die Pygmalion-Erzählung

Da er durch die Zügellosigkeit und Wildheit der Propoetiden das Vertrauen in die gesamte Weiblichkeit verliert, will Pygmalion sein Leben von nun an ohne Frauen führen. Trotzdem oder gerade deshalb erschafft sich der Künstler eine elfenbeinfarbene Statue – ein Abbild der Göttin Venus –, die selbst in der Natur nicht solcherart zu finden ist. Pygmalion verliebt sich in seine eigene Schöpfung, behandelt sie wie seine Gemahlin, küsst, beschenkt und kleidet sie. Zum Fest der Venus bringt Pygmalion ein Opfer dar und bittet die Göttin um eine Frau, die der Statue gleicht, da er nicht wagt, sich die Statue selbst als Frau zu wünschen. Die Götter und Göttinnen erbringen ein Zeichen ihrer Zuneigung: Als Pygmalion sein Haus erreicht und die Statue abermals berührt, wird diese weich und lebendig. Während in der modernen Literatur die Technik benötigt wird, um toter Materie Leben einzuhauchen, reicht hierfür in der antiken Geschichte die göttliche Kraft – in diesem Fall die Kraft der Göttin der Liebe – aus.

3 Aufgrund der Versform der *Metamorphosen* wird nach der Angabe der Seitenanzahl zusätzlich der Vers als Verweis angeführt.

2.1 Von der Statue zur Frau

Gerade in Hinblick auf die der Pygmalion-Erzählung vorangehenden Gesänge stellt sich die Frage, in welchem Moment sich der Übergang von der Statue zum Menschen vollzieht:

> Temptatum mollescit ebur positoque rigore subsidit digitis ceditque […] Saliunt temptatae pollice venae. […] Dataque oscula virgo sensit et erubuit timidumque ad lumina lumen attollens pariter cum caelo vidit amantem. (Ovid 1996, 116 V 283ff.)

> Da erweicht sich die starre, die elfenbeinerne Schönheit, wird bei dem Druck der Finger geschmeidig […] es klopfen, befühlt vom Daumen, die Pulse. […] Die Jungfrau errötet, wie sie die Küsse verspürt, und hebt zu dem Lichte die scheuen Augen: den Liebenden sieht sie zugleich mit dem Himmel. (Ovid 2015, 326 V 283ff.)

Der Moment der Transformation wird im Pygmalion-Mythos als Moment des Errötens, der Scham bezeichnet: Dieser bildet „als Körperzeichen [den Zeitpunkt], mit dem die Schwelle, der Übertritt zwischen toter Materie und Leben bezeichnet wird“ (Neumann 1997, 17). Dadurch kennzeichnet das Gefühl der Scham die Grenze zwischen lebloser und empathischer Materie (cf. Böhme 1997, 114). Das Blut Galateas, das für die Augen durch das Erröten ihrer Wangen sichtbar wird, fungiert in der Erzählung als Zeichen für die Erweckung von toter Substanz und das Fühlen des Pulses lässt die Lebendigkeit der fleischgewordenen Statue erkennen. Ihre errötenden Wangen „erzeug[en], zum ersten Mal in expliziter Form, eine Verlagerung vom Fühlbaren ins Sichtbare“ (Stoichita 2011, 27) und verdeutlichen dadurch auch für andere erkennbar den Übertritt in einen lebenden Körper. Bei der dem Pygmalion-Mythos vorangestellten Erzählung der Propoetiden dient ebenfalls der Moment der Scham als Grenze zwischen lebendiger und toter Materie, wobei sich jedoch dieser Übergang konträr vollzieht: Die Propoetiden verlieren ihre Scham – und damit ihre Fähigkeit zu erröten – kurz bevor sie zu Stein werden. (Cf. Stoichita 2011, 27) „Und als die Scham war gewichen, verhärtet das Blut im Gesichte, sind sie – gering ist der Wechsel – zu Kieseln, zu harten geworden.“ (Ovid 2015, 324 V 241f.). Durch die Menschwerdung Galateas, die im Moment des Errötens ihrer Wangen, im Moment ihrer Schamhaftigkeit beginnt, wird ein Bogen zur Geschichte der Propoetiden

gespannt, deren Verlust des Menschseins sich genau entgegengesetzt vollzieht (cf. Stoichita 2011, 27).

2.2 Pygmalion als Künstler

Pygmalion tritt in der Erzählung nicht nur als Liebender, sondern auch als Künstler auf, dessen Kunst an erster Stelle steht: „Interea niveum mira feliciter arte sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci nulla potest, operisque sui concepit amorem." (Ovid 1996, 114 V 247ff.) („Aber er bildete indessen geschickt ein erstaunliches Kunstwerk, weiß wie Schnee, ein elfenbeinernes Weib, wie Natur es nie erzeugen vermag, und … verliebt sich ins eigne Gebilde." (Ovid 2015, 324 V 247ff.))

Die Abwendung von realen Frauen und die Hinwendung zur Statue ist auf die Konkurrenzbeziehung zwischen dem Schaffen eines Künstlers und seinem Privatleben zurückzuführen (cf. Stephens 1997, 534). Pygmalion wendet sich von den Frauen ab, um sich vollständig seinem Werk, seiner Statue widmen zu können, verliert sich dadurch im Schein der Künste und büßt den Bezug zur Realität ein (cf. Stephens 1997, 534), indem er sich in seine eigene Schöpfung verliebt. Nach diesem Phänomen wurde der *Pygmalionismus* benannt, bei dem sich der Schöpfer zu seiner eigenen Schöpfung, die meist menschenähnlich ist, hingezogen fühlt (cf. Beguš 2020, 183).

Bevor die Statue lebendig wird, wird sie von Pygmalion bereits in ihrer elfenbeinernen Gestalt geliebt. Das Kunstwerk überbietet die Schönheit der lebenden Frauen: „Saepe manus operi temptantes admovet, an sit corpus an illude bur; nec adhuc ebur esse fatetur." (Ovid 1996, 114 V 254f.) („Häufig betasten die Hände das Werk, zu erproben. Ist's wirklich Elfenbein oder lebt es? Er gibt nicht zu, dass es Kunst ist." (Ovid 2015, 325 V 254f.)) Pygmalion selbst betastet die Figur, staunend, ob diese tatsächlich aus Elfenbein besteht oder nicht doch lebendig ist. Durch sein makelloses Kunstwerk wird die Imitation des Körpers verborgen und es scheint eine wirkliche Frau vor Pygmalion zu stehen: „Ars adeo latet arte sua." (Ovid 1996, 114 V 252). („Daß es nur Kunst war, verdeckte die Kunst." (Ovid 2015, 324 V 252)) Obwohl seine Kunst so weitreichend ist, dass sie das Künstliche an der Figur zu überdecken vermag, ist die Statue doch keine Frau: „Virginis est verae facies, quam vivere credas." (Ovid 1996, 114 V 250) („Sieh die Gestalt einer wirklichen Jungfrau: man dächte, sie lebe." (Ovid 2015, 324 V 250)) Dieser Glaube ist jedoch nur „ästhetische[r] Schein" (Böhme 1997, 116). Die Statue fungiert als Drittes. Während die erweckte Frau als

‚virgo' – Jungfrau – bezeichnet und damit weiblich konnotiert wird, wird für die Statue neben ‚virgo' auch das geschlechtsneutrale Wort ‚opus' – Werk – verwendet. Sie gleicht zwar einer Frau, doch ist sie keine. Vielmehr kann ihre Andersartigkeit nur durch einen der fünf Sinne erkannt werden. Der Sehsinn lässt Pygmalion im Stich; die Frau gleicht dem Menschen zu sehr, ja ist sogar schöner als der Mensch selbst. Diesen Moment der Ungewissheit findet man auch in der heutigen Betrachtung von menschenähnlichen Robotern: „Schon lauern in seinem projektiven Handtieren mit seiner kalten Geliebten die paranoiden Verselbständigungen künstlicher Objekte, die zu besitzergreifenden Verfolgern des besessenen Creators werden." (Böhme 1997, 116ff.) Das Auge ist den feinen Unterschieden nicht mehr gewachsen. Nur der Tastsinn ermöglicht es Pygmalion, den Unterschied zwischen lebendiger Materie und Kunst zu erkennen (cf. Böhme 1997, 116). „Saepe manus operi temptantes admovet." (Ovid 1996, 114 V 254) („Häufig betasten die Hände das Werk, zu erproben." (Ovid 2015, 325 V 254)) Pygmalion will glauben, er würde lebendiges Fleisch berühren, doch gibt er sich bewusst diesem Schein hin. Bis zum endgültigen Erwachen seiner Frau weiß er, dass diese nur aus Elfenbein besteht, ansonsten bedürfte es nicht seiner Bitten an Venus, die Statue zu erwecken.

In diesem Zusammenhang muss auch angemerkt werden, dass die Statue einen Vorläufer „der Schaffung erotischer Substitute" (Böhme 1997, 117) bildet: „Conlocat hanc stratis concha Sidonide tinctis appellatque tori sociam adclinataque colla mollibus in plumis, tamquam sensura, reponit." (Ovid 1996, 116 V 267ff.) („Auch auf Teppiche, die mit sidonischen Muscheln gefärbt sind, legt er sie, nennt sie Genossin des Lagers und lehnt ihren Nacken, weich ihn bettend, auf flaumige Kissen, als wenn sie es spürte." (Ovid 2015, 325 V 267ff.)) Der Reiz der Frau als lebloses Objekt, der perfekten plastischen Weiblichkeit, findet sich demnach bereits in Ovids Erzählungen wieder, gelebt von Pygmalion und seiner Statue. Das „Elfenbein bilde[t] die Enttäuschung des entflammten Liebenden durch die Kälte des Mediums. […] Die durch und als Venus animierte Statue […] personifiziert ein Begehren, das nur durch das Hinzutreten eines nicht dem Begehrenden selbst entstammenden Eros von seinem Mangel befreit wird" (Böhme 1997, 118). Dies wird auch anhand der Etymologie der Begriffe deutlich: Das Wort ‚Statue' und das Wort ‚Prostituierte' haben denselben etymologischen Ursprung und leiten sich von ‚statuere' ab, das auf Deutsch so viel wie ‚vor etwas' oder ‚für jemanden dastehen' bedeutet (cf. Beguš 2020, 66).

3. Galatea: Die Frage nach dem Anderen

Pygmalions Kunstwerk, die Statue aus Elfenbein, wird als einer der ältesten literarischen Cyborgs bezeichnet (cf. Mersch 2005, 149). Nach Haraway sind Cyborgs Mischformen, die sich zwischen drei verschiedenen Dualismen positionieren: zwischen Mensch und Tier, zwischen Organismus und Maschine und zwischen körperlich und unkörperlich (cf. Haraway 2016, 10f.).

Dies trifft auf Galatea insofern zu, als diese eine Verschmelzung von Tier bzw. Organismus (Elfenbein) und Maschine ist. Als Maschine könnte sie insoweit gelten, als der Prozess ihres Schaffens durch Hammer und Meißel ein technischer und somit mechanischer ist. Damit einhergehend wurde Galatea nicht geboren, sondern von Pygmalion erschaffen und existiert somit außerhalb biologischer Reproduktion (cf. Haraway 2016, 8). Zur Kategorie der Organismen und in diesem Zusammenhang der Tiere könnte sie insofern hinzugezählt werden, als sie aus tierischem Material, nämlich Elfenbein, geschaffen wurde und im Zuge ihrer Verwandlung Blut durch ihre Adern zu fließen beginnt:

> Temptatum mollescit ebur positoque rigore subsidit digitis ceditque, ut Hymettia sole cera remollescit tractataque pollice multas flecitur in facies ipsoque fit utilis usu. […] dataque oscula virgo sensit et erubuit. (Ovid 1996, 116 V 283ff.)

> Da erweicht sich die starre, die elfenbeinerne Schönheit, wird bei dem Druck der Finger geschmeidig, wie Wachs vom Hymettus sich an der Sonne erweicht und, vom Daumen geknetet, in viele Formen sich biegt: je mehr man es braucht, um so dienlicher wird es. […] Die Jungfrau errötet, wie sie die Küsse verspürt. (Ovid 2015, 326 V 283ff.)

Durch die Position, die Galatea im genannten Dualismus Organismus und Maschine einnimmt – nämlich, dass sie weder zum einen noch zur anderen gehört – entzieht sie sich einer abschließenden Einordnung und gilt damit als Cyborg nach Haraway. Das Konzept des Cyborgs bildet eine Möglichkeit die vorgegebenen und gefestigten Gendergrenzen und die damit einhergehende Angst, nicht zu einer der Kategorien zugehörig zu sein, zu überwinden. (Cf. Haraway 2016, 13) Allerdings liegt in der Erschaffung des Cyborgs – in der Loslösung von biologischer Reproduktion – die

Schattenseite der Cyborgs, da diese „the illegitimate offspring of […] patriarchal capitalism" (Haraway 2016, 10) sind. Dadurch stellen sie ein Geschöpf dar, das gerade durch die Ausbeutung von marginalisierten Gruppen entsteht. Dieser Problematik unterliegt auch Galatea. Obwohl sie einen antiken Cyborg verkörpert und die festgesetzten Grenzen überwinden kann, wird sie doch durch die Ausbeutung ihres Körpers – durch die Bearbeitung desselben – und die Machtausübung Pygmalions erschaffen. Letztere wird am Ende der Erzählung verdeutlicht, als Galatea den gemeinsamen Sohn zur Welt bringt und von den patriarchalen Strukturen letztendlich in die Kategorie der gebärenden Frau gedrängt wird.

4. Pygmalion: Die Frage nach dem Selbst

Pygmalion agiert in der Erzählung als Schöpfer, der sich seine ideale Frau erschafft. Das Motiv des männlichen Schöpfers findet sich in der Antike bereits in den Figuren des Prometheus, der die gesamte Menschheit aus Ton formt; des Hephaistos, der Pandora erschafft, sowie des jüdischen Rabbi der dem Golem aus Lehm Gestalt verleiht; in Gott, der Adam nach seinem Abbild formt (cf. Breitling 1992, 218f.) und auch später in Viktor Frankenstein, der versucht entgegen der Natur selbst ein lebendiges Wesen zu erschaffen. All diese Erzählungen haben eines gemeinsam: Die Frau ist nicht Teil des Schöpfungsaktes (cf. Neumann 1997, 17), sondern es vollzieht sich eine „eingeschlechtliche Zeugung" (Böhme 1997, 118). Die Schöpfer-Figuren sind Männer, die ein lebendiges Wesen hervorbringen, wohingegen aus einer biologischen Perspektive dazu auch der weibliche Körper benötigt wird. Pygmalion tritt als Schöpfer auf, der sich sein Gegenbild erschafft: das Andere. (Cf. Neumann 1997, 17) Die Frau entsteht in all diesen Schöpfermythen nie als ein Selbst, sondern immer als ein Anderes, ein zweiter Moment, eine Nachbildung. Pygmalion erschafft seine Frau aus Elfenbein, Gott erschafft Eva aus einer Rippe Adams (cf. Breitling 1992, 218f.). Das ‚Selbst', das ‚Ich' ist immer männlich, das Andere, das Nachgebildete weiblich. Keine dieser Schöpfungsgeschichten beginnt mit der Formung einer Frau: Immer wird zuerst das männliche Subjekt erschaffen und immer erschafft das männliche Subjekt.

Im Moment des Erwachens der Statue bildet sich sofort die Abgrenzung zwischen dem ‚Selbst' und dem ‚Anderen', die klare Geschlechtergrenze: „Dataque oscula virgo sensit et eruibuit timidumque ad lumina lumen attollens pariter cum caelo vidit

amantem.“ (Ovid 1996, 116 V 293f.) („Die Jungfrau errötet, als sie die Küsse verspürt, und hebt zu dem Licht die scheuen Augen, den Lebenden sieht sie zugleich mit dem Himmel.“ (Ovid 2015, 326 V 293f.)) Galatea erblickt gleichzeitig den Himmel und ihren Geliebten. Dieser Fokus bildet den „Blick auf den anderen, jene[n] Augen-Blick, der die Wechselbeziehung der Geschlechter und ihr Belegungsmuster bestimmt“ (Neumann 1997, 17).

Bevor die Statue zur Frau wird, ist sie jedoch kein weibliches Wesen, sondern etwas Nichtlebendiges (cf. Böhme 1997, 119). Sie ist ein Anderes, ein Drittes und fügt sich nicht in die geschlechtlichen Kategorien ein, sondern befindet sich zwischen diesen. Beinahe so lebendig wie ein Mensch, ist die Statue eine Schöpfung der männlichen Lust, des männlichen Subjekts. Sie fungiert als Sexobjekt, als lebloses Ding, das fetischisiert wird und durch Pygmalions Bitten Lebendigkeit erfährt. Die Statue bildet einen „Ausweg in eine das Selbst widerspiegelnde Idealfigur, die keiner richtigen Frau“ (Wurmser 1997, 173) bedarf. Sie ist nicht nur das Andere, sondern auch eine Verdoppelung des Selbst (cf. Wurmser 1997, 193). Pygmalion erweitert seinen Körper um die Statue, die erst durch sein Schaffen entsteht. Sie wird als Resultat der Angst vor der tatsächlichen Frau erschaffen. (Cf. Wurmser 1997, 194) In diesem Sinne kann Galatea mit Olimpia verglichen werden, die für Nathanael in *Der Sandmann* die ideale Frau darstellt, während er sich vor Klara – seiner Verlobten – aufgrund ihrer Menschlichkeit ängstigt. Nathanael projiziert sein Selbst auf Olimpia und auch sie stellt, wie Galatea, nur ein Spiegelbild des Mannes dar.

Die Divergenz zwischen „männlichem Schöpfertum und weiblicher Fruchtbarkeit“ (Stephens 1997, 534) zählt nicht zu den menschlichen Verfehlungen, die – wie in vielen anderen Erzählungen der *Metamorphosen* – von Göttern und Göttinnen durch eine Verwandlung bestraft werden (siehe bspw. Narziss[4], Lyacon[5] und

---

4 Narziss wird bestraft, da er die Nymphe Echo zurückweist, die sich in ihn verliebt und sich aus Trauer in einen Stein verwandelt. Narziss‘ Strafe ist, dass er ebenfalls jemanden so lieben möge, diesen jedoch nicht erreichen kann, wodurch sich Narziss in sein eigenes Spiegelbild verliebt, das ihm im Wasser entgegenblickt. Er kann dieses jedoch nie wirklich berühren und stirbt an gebrochenem Herzen. (Cf. Ovid 2015, 102 V 345ff.)

5 Da Lyacon Jupiter nicht glaubt, ein Gott zu sein, als dieser bei ihm um eine Unterkunft bittet, kocht Lyacon einen Menschen und setzt ihn Jupiter als Mahl vor. Jupiter bestraft Lyacon, indem er ihn in einen Wolf verwandelt. (Cf. Ovid 2015, 30 V 209ff.)

Medusa[6]), sondern wird durch die Verherrlichung der Liebe zwischen Pygmalion und Galatea aufgelöst, wobei Galateas Verwandlung im Gegensatz zu vielen anderen Metamorphosen ein freudiges Ereignis bildet (cf. Stephens 1997, 534). Zusätzlich endet die Arbeit des männlichen Schöpfers in dem Moment, in dem die weibliche Göttin, die Göttin der Liebe, Galatea fruchtbar macht (cf. Stephens 1997, 545), wodurch letztendlich doch – wenn auch erst nachträglich – ein weiblicher Teil in den Akt der Reproduktion einfließt.

5. Das Paar Pygmalion und Galatea – Subjekt und Objekt

Obwohl das Ende der Erzählung im Gegensatz zu den meisten Geschichten der *Metamorphosen* nicht in Bestrafung und Sühne mündet, lässt sich bei genauerer Betrachtung feststellen, dass Galateas Situation in der Welt Pygmalions nicht zwingend eine glückliche sein muss.

Pygmalion arbeitet allein an der Statue und im Text finden sich keine Hinweise auf etwaige Besucher. Als Galatea, die perfekte Frau, vollendet ist, ändert sich daran nichts. Nach der Schaffung der idealen Frauenfigur gibt es für diese nur einen Platz an Pygmalions Seite, aber keinen eigenständigen in der Gesellschaft, da sie nur das Abbild einer tatsächlichen Frau verkörpert. Judith Butler beschreibt den Raum, in dem sich Figuren wie Galatea bewegen, als „Zonen […], die […] dicht bevölkert sind von denjenigen, die nicht den Status des Subjekts genießen, deren Leben im Zeichen des ‚Nicht-Lebbaren' jedoch benötigt wird, um den Bereich des Subjekts einzugrenzen" (Butler 2019, 23). Galatea wird als Verworfene von der Gesellschaft ferngehalten, als Cyborg an den Rand der Zivilisation gedrängt. Sie dient als Abgrenzung zur ‚wahren' Frau, als Idealbild, ihr Subjektstatus wird objektiviert (cf. Foucault 2015, 240ff.), und sie steht im Gegensatz zum gelebten Subjekt. Der Objektcharakter Galateas entspringt aus der Gegenüberstellung zur Realität. Dadurch wird sie zum Anderen und kann als solches und als Verworfene keinen Platz in der Gesellschaft einnehmen.

6 Medusa wird von Minerva für die Entweihung ihres Tempels bestraft, nachdem Neptun Medusa in diesem vergewaltigt hat. Minerva verwandelt sie in ein Wesen mit Schlangenhaaren und einem tödlichen und versteinernden Blick. (Cf. Ovid 2015, 150 V 793ff.)

Galatea tritt in der Erzählung nicht als Akteurin auf, sondern wird von Pygmalion in ihrem Objekt-Sein verehrt. Wie Olimpia, die in *Der Sandmann* Nathanaels Projektionsfläche bildet, der er seine Fantasien und Begierden zuschreibt, bleibt Galatea das Objekt Pygmalions und seiner Lust. Er schmückt und küsst sie, legt sie neben sich, versucht jedoch nie mit ihr zu sprechen. Selbst als Galatea von Venus erweckt wird, tritt sie nicht auf und handelt nicht. „Dataque oscula virgo sensit et erubuit timidumque ad lumina lumen attollens pariter cum caelo vidit amantem." (Ovid 1996, 116 V 292ff.) („Die Jungfrau errötet, als sie die Küsse verspürt, und hebt zu dem Licht die scheuen Augen, den Lebenden sieht sie zugleich mit dem Himmel." (Ovid 2015, 326 V 292ff.)) Zwischen Galatea und Pygmalion entsteht kein Dialog; Galatea ist und bleibt sprachlos (cf. Leguš 2020, 37). Das Erröten als Zeichen des Menschwerdens und der Blick zu Pygmalion sind die einzigen Handlungen, die Galatea vollbringt. Ob sie der Sprache mächtig ist, wird in der Erzählung nicht angeführt. Galatea bleibt das stumme Objekt Pygmalions und kann die Schwelle zum Subjekt nicht überschreiten.

Auffallend ist, dass Galatea in den *Metamorphosen* namenlos bleibt und ihren Namen erst in der nachträglichen Rezeption der Geschichte erhält (cf. Beguš 2020, 31). In der Erzählung selbst wird ihre Bezeichnung auf ‚Statue' und ‚Jungfrau' reduziert, ohne individualisiert zu werden. Ohne Namen wird Galatea ihre Menschlichkeit, ihre Persönlichkeit abgesprochen, wie es in vielen anderen Erzählungen über Androiden, Cyborgs usw. der Fall ist (cf. Beguš 2020, 31). Ein eindrückliches Beispiel für die Namenlosigkeit der geschaffenen Kreaturen ist Frankensteins Monster. Dieses wird durch die Bezugnahme auf seinen Schöpfer zu dessen Objekt, das nicht ohne diesen als Akteur auftreten kann (cf. Beguš 2020, 32). Sein Handeln ist bedingt durch seinen Schöpfer, wie auch sein Name, unter dem die Kreatur Frankensteins bis heute bekannt ist.

6. Diskursive Machtstrukturen

In den Erzählungen der *Metamorphosen* lassen sich eindeutige Machtstrukturen erkennen, die wiederum das sprachliche Regelsystem – den Diskurs – prägen. Die Götter und Göttinnen, und damit auch Venus, stehen über Pygmalion. Die eindeutige Forderung Pygmalions, Venus möge ihm die Elfenbeinstatue erwecken, ist daher un-

zulässig – ein Mensch darf von einem Gott nichts verlangen. In diesem Zusammenhang ist jedoch ebenso die Frage relevant, inwieweit der Wunsch nach einer Statue als Partnerin gesellschaftlich akzeptiert und anerkannt ist. Pygmalion zögert, Venus sein wirkliches Begehren zu nennen. Er traut sich nicht, seinen Wunsch, die künstlich erschaffene Statue möge seine Frau werden, auszusprechen, sondern bittet um eine, die ihr ähnelt: „Non ausus ‚eburnea virgo' dicere Pygmalion ‚similis mea' dixit ‚eburnae'!" (Ovid 1996, 116 V 275f.) („Er getraute sich nicht ‚die Elfenbeinerne Jungfrau' zu sagen, nur ‚eine ihr gleiche'!" (Ovid 2015, 325 V 275f.)) Der Wunsch nach der Statue bildet ein Tabu, das Pygmalion zu umgehen versucht, indem er auf eine ihr gleichende Frau verweist. Venus erkennt sein Bitten und gewährt ihm die Hochzeit mit Galatea.

> Nicht die imaginierte Weiblichkeit ist tabu, sondern die Tatsache, daß sie *imaginiert* ist, die konkrete Weiblichkeit jedoch ist tabu, weil sie *nicht imaginiert* ist. Die Imagination selbst ist der Schleier, der über das andere Geschlecht gebreitet wird, ist Schleier über dem Geschlecht an sich […]. An seine Stelle wird eine enttabuierte Ansicht von Geschlecht gesetzt, wodurch jede, und gerade die körperlichste Geschlechtsbeziehung zu einer platonischen wird, zu einem Beziehungs-Surrogat. (Breitling 1992, 222)

In der Liebe zur Statue spiegelt sich die Diskrepanz des männlichen Verlangens und seines Auslebens wider. Durch die Elfenbeinstatue wird es Pygmalion ermöglicht, seine Lust an einer nicht realen Frau auszuleben, ohne moralischen Wertvorstellungen zu unterliegen.

Das Sprechen über seinen Wunsch zählt zum Tabu, da Galateas weiblicher Körper nur ein Produkt Pygmalions ist und nicht der Realität entspringt. Gleichzeitig wendet sich Pygmalion zu Beginn der Erzählung von Frauen wie den Propoetiden aufgrund ihrer gelebten Weiblichkeit ab. Erst durch die Verwandlung Galateas – der Verwirklichung der von ihm imaginierten Weiblichkeit durch die Gnade der Götterwelt – kann Pygmalion wieder am Diskurs teilnehmen. Vor ihrer Verwandlung hätte er sein Begehren nicht in Worte fassen können, ohne der Gefahr des gesellschaftlichen Ausschlusses ausgesetzt zu sein.

Das Künstlerische bildet den dominierenden Diskurs des Textes. Bereits darin lassen sich die Machtstrukturen innerhalb der Erzählung erkennen. Die Sprachlosigkeit Galateas gründet auf ihrer Schöpfung durch Pygmalion. Trotz ihrer ‚Mensch-

werdung' am Ende der Erzählung erhält sie nie die Fähigkeit zu sprechen. (Cf. Beguš 2020, 37) Dadurch werden die Machtstrukturen des Textes deutlich. Pygmalion ist derjenige, der spricht, derjenige, der formt und derjenige, der erschafft. Galatea steht für den dressierbaren Körper (cf. Foucault 2005, 231), der von einem anderen modelliert wird und nie aktiv in den Dialog eintritt. „Ich spreche hier von einer individualisierenden Machttechnologie, weil sie letztlich auf den Einzelnen bis in seine Körperlichkeit und sein Verhalten hinein zielt." (Foucault 2005, 230) Die Macht Pygmalions über Galatea schreibt sich in ihren Körper ein. Dieser ist ein Produkt Pygmalions und wird durch seine Ideen und seine Macht genormt. Letztere verkörpert sich in ihrem Dasein, in der Bearbeitung ihres Körpers, die er als Schöpfer vornimmt, aber auch in ihrem Verhalten, das von ihm eingegrenzt wird. Galatea ist „die Verkörperung seines Weiblichkeitsentwurfs" (Breitling 1992, 221). Pygmalion nimmt ihr die Fähigkeit zu sprechen, indem er Galatea keine Möglichkeit dazu gibt und sie als sprachloses Wesen seiner Macht formt.

7. Galatea: Der Prototyp des weiblichen Cyborgs

In den Schöpfermythen der westlichen Welt tritt der Mann als Schöpfer auf, ohne dass die Frau im Reproduktionsakt Berücksichtigung findet, wie beispielsweise Frankenstein, der seine Kreatur und Prometheus, der die Menschheit erschafft. Der Mann als Schöpfer formt sein Idealbild der Frau. Diesem Muster folgt Pygmalion, indem er sich selbst seine zukünftige Ehefrau modelliert. Galatea steht für die Weiblichkeit, die das Andere zum Männlichen bildet, die immer nur das Gegenstück und nie das Selbst verkörpert. Galatea ist eine Verworfene, sprachlos, ohne Handlungsmacht und ausgeschlossen vom Diskurs. In ihrem Körper spiegeln sich die Machtverhältnisse wider, denen sie unterliegt, und die sich durch das Erschaffen in ihren Körper eingeschrieben haben. Ihr ganzes Sein unterliegt der Macht Pygmalions. Die Statue ist ein Produkt Pygmalions, ihr gesamter Leib ein Zeugnis für die über sie ausgeübte Macht. Galatea ist das Andere, das Gegenstück, nicht das Selbst.

Galatea steht für die Frau, die als Cyborg diese Welt betreten hat: Sie ist immer nur ein Zwischenwesen aus Lehm und Verstand (Prometheus), aus der Rippe eines anderen und dem Selbst (Eva) oder aus dem Elfenbein eines Tieres und dessen mechanischer Bearbeitung (Galatea).

Bibliografie

Beguš, Nina (2020): *Artificial Humanities: A Literary Perspective on Creating and Enhancing Humans from Pygmalion to Cyborgs*. Doctoral dissertation. In: *DASH. Digital Access to Scholarship at Harvard*: https://dash.harvard.edu/handle/1/37368915 (Zugriff: 29.4.2022)

Böhme, Hartmut (1997): „Antike Anthropognie-Vorstellungen in Ovids *Metamorphosen*: Prometheus – Deukalion – Pygmalion". In: Mayer, Mathias/Neumann, Gerhard (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg im Breisgau: Rombach Litterae, 89-125.

Breitenbach, Herrmann (2015): „Einleitung". In: Breitenbach Herrmann (Hg.): *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. Stuttgart: Reclam.

Breitling, Gisela (1992): „Die Geschöpfe des Pygmalion". In: Flitner, Elisabeth/Valtin, Renate (Hg.): *Dritte im Bund: Die Geliebte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 216-244.

Butler, Judith (2019): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2005): *Analytik der Macht*. Übers. v. R. Ansen et al. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Haraway, Donna (2016): „A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and socialist Feminism in the 1980s". In: Haraway, Donna: *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 7-45.

Mersch, Dieter (2005): „Kunstmaschinen. Zur Mechanisierung von Kreativität". In: Gamm, Gerhard/Hetzel, Andreas (Hg.): *Unbestimmtheitssignaturen der Technik. Eine neue Deutung der technisierten Welt*. Bielefeld: transcript Verlag, 149-167.

Naso, Publius Ovidius (1996): *Metamorphosen. Verwandlungen*. übers. v. H. Breitenbach. München: Deutscher Taschenbuchverlag zweisprachig.

Naso, Publius Ovidius (2015): *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. übers. v. H. Breitenbach. Stuttgart: Reclam.

Neumann, Gerhard (1997): „Pygmalion. Metamorphosen des Mythos". In: Mayer, Mathias/Neumann, Gerhard (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg im Breisgau: Rombach Litterae, 11-60.

Stephens, Anthony (1997): „Frankenstein und Pygmalion". In: Mayer, Mathias/Neumann, Gerhard (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg im Breisgau: Rombach Litterae, 531-553.

Stoichita, Victor I. (2011): *Der Pygmalion Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*. Boehm, Gottfried/Brandstetter, Gabriele/Stierle, Karlheinz (Hg.). München: Wilhelm Fink Verlag.

Wurmser, Léon (1997): „Die Mythen von Pygmalion und Golem. Vermenschlichung des Unbelebten, Verdinglichung des Menschen – Zur Dynamik des Narzißmus". In: Mayer, Mathias/Neumann, Gerhard (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg im Breisgau: Rombach Litterae, 163-194.

Leere Hülle oder perfekt erschaffene Frau? E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* im Kontext der Menschmaschine

Julia Volgger

Das Aufkommen der Automaten im 18. Jahrhundert

Das 18. und 19. Jahrhundert waren von einer rasanten Entwicklung der Naturwissenschaften und einer damit einhergehenden Technisierung geprägt. Eine aufkommende Faszination für technische Erneuerungen und Maschinen kann somit als ein zentrales Kennzeichen der Epoche gelten. So stellt etwa Vilmos Mazán fest, dass im „Zeitalter der industriellen Revolution […] das Vertrauen in Technik, Wissenschaft und Fortschritt noch beinahe grenzenlos" (Mazán 2008, 67) gewesen ist. Apparate, Automaten und Maschinen jeglicher Art werden öffentlich zugänglich gemacht und von den faszinierten Ausstellungsbesucher*innen bestaunt. So war also bereits vor über 200 Jahren „die Konstruktion von androiden Automaten offenbar in Mode" (Mazán 2008, 67).

Schon in der Zeit der Aufklärung nimmt der Traum, Maschinen – und damit auch die Natur – beherrschen zu können, mehr und mehr Gestalt an. Die Aufklärer wollen bereits eine Verbindung zwischen Natur und Technik aufzeigen und beweisen. Der Philosoph Julien Offray de la Mettrie geht in seinem Werk *L'homme machine* (1748) sogar noch einen Schritt weiter, denn er bezeichnet den Menschen selbst als eine Maschine (cf. Gendolla 1992, 9f.). Durch diese und ähnliche Ansichten kommt es zu einem vermehrten Interesse an den Automaten und ihren Erbauern. Die Romantiker*innen – und damit auch E.T.A. Hoffmann – verstehen diese Weltanschauung nun aber als eine Form der Enthumanisierung. Sie befürchten, dass der Mensch zu einer Art Maschine verkommen könnte und in Zukunft selbst nur mehr Automaten zu bedienen hätte. Außerdem gilt in jenen Zeiten die weit verbreitete Ansicht, dass der Mensch erst durch die Einhaltung gesellschaftlicher Regeln zu einem wahrhaft fortschrittlichen und damit aufklärerischen Bürger wird. Der Umgang mit

Maschinen ist in diesem Regelwerk nicht enthalten. Die Unterscheidung zwischen dem Naturmenschen und dem Zivilisationsmenschen, die sich ebenfalls in dieser Zeit entwickelt, verhärtet die Fronten zwischen Befürwortern und Gegnern der Mechanisierung noch zusätzlich. 1820 wird der Automat in der *Allgemeinen Enzyklopädie der Wissenschaft und Künste* von Ersch und Gruber wie folgt definiert:

> Im engeren Sinne – ein mechanisches Kunstwerk, welches gewöhnlich in der Figur eines Menschen oder Thieres, durch einen im Innern verborgenen Mechanismus in Bewegung gesetzt, wie ein belebtes Wesen selbststätig zu wirken scheint. [….] Je täuschender und naturgemäßer das Automat die Bewegung und Verrichtungen belebter Wesen nachahmt, und je versteckter und dauernder die verborgenen Kräfte die Thätigkeit desselben unterhalten, desto vollkommener ist diese Maschine. (Ersch/Gruber zitiert nach Gendolla 1992, 11ff.)

Trotz der bereits genannten Kritikpunkte konnte sich E.T.A. Hoffmann der von den Automaten ausgehenden Faszination nicht ganz entziehen. In seinen Erzählungen *Die Automate* (1814) und *Der Sandmann* (1816) greift er die Thematik der Maschinen auf und setzt sie in ein neues Licht. In *Der Sandmann* spielt aber auch die Bedrohung, die von der künstlichen Puppe Olimpia ausgeht, eine wesentliche Rolle, da der Protagonist Nathanael ihretwegen schlussendlich sogar seinen Verstand verliert. Nathanael trifft während seiner Studienzeit auf einen Wetterglashändler namens Coppola, der ihn an den gewaltsamen Tod seines Vaters und die damit verbundenen traumatischen Erlebnisse seiner Kindheit erinnert. Diesem Händler kauft Nathanael ein Perspektiv ab, das sein Leben verändert. Denn als er die von Professor Spalanzani und dem dubiosen Alchemisten Coppelius erbaute Maschine Olimpia durch dieses Perspektiv betrachtet, hält er sie für eine echte Frau, verliebt sich in sie – obwohl sie außer dem Wörtchen „Ach“ nicht sprechen kann – und will ihretwegen sogar seine Verlobte Clara verlassen.

In diesem Beitrag soll nun der Frage nachgegangen werden, inwiefern Hoffmann bereits in dieser frühen romantischen Erzählung Themen wie den Verlust der Menschlichkeit oder die Liebe zu einer leblosen Maschine aufgegriffen und somit schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts das komplexe Verhältnis zwischen Mensch und Maschine in den Blick genommen hat. Auch gilt es aufzuzeigen, dass die Wissenschaftseuphorie der damaligen Zeit in *Der Sandmann* kritisch hinterfragt wird

und Hoffmann diese kontinuierlich mit dem medizinisch-psychiatrischen Diskurs um Nathanaels Geisteskrankheit verknüpft.

Die künstlichen Wesen in *Der Sandmann*

In der Erzählung treten verschiedene Figuren auf, die entweder durch technische Erfindungen „entmenschlicht“ werden oder von vornherein keine menschlichen Wesen sind. Für Nathanaels psychische Erkrankung ist vorrangig die Märchenfigur des Sandmanns verantwortlich, vor der er sich bereits in seiner Kindheit fürchtet und die er mit dem Advokaten Coppelius in Verbindung bringt, der seinen Vater einst zu gefährlichen alchemistischen Experimenten verleitet hat. Dadurch wird Coppelius zum personifizierten Bösen, dem durchaus etwas Maschinenartiges anhaftet. Nathanael selbst wird im Laufe der Handlung ebenfalls zu einer Art „Menschmaschine“ bzw. Cyborg, weil seine menschlichen Sinne durch die Verwendung des Perspektivs „künstlich“ erweitert werden. Die dritte Figur ist schließlich die Androidin Olimpia, die Professor Spalanzani, der Lehrer Nathanaels, erbaut. Diese „überaus kunstvolle Puppe […] gewinnt aber nur in den Augen Nathanaels Leben, weil ihm der geheimnisvolle Optiker Coppola ein Taschenperspektiv verkauft hat, das sie lebendig erscheinen läßt.“ (Swoboda 1967, 215) Nach der Fertigstellung wird die Puppe bei einem Fest, das Spalanzani veranstaltet und auf dem er sie den Anwesenden als seine Tochter vorstellt, in die gute Gesellschaft eingeführt. Ihr Auftritt ist so überzeugend, dass nicht nur Nathanael, sondern auch andere Gäste getäuscht werden, doch den meisten erscheint die ‚Frau‘ leblos und starr. Peter Gendolla stellt hierzu fest:

> Zwei Elemente aus der ‚Automate‘ werden in der Puppe Olimpia integriert: der intensive Blick der Traumgeliebten, der die Seele des Protagonisten in ein offenes Buch verwandelt, kommt hier aus einer Maschine. Nicht mehr eine natürliche und eine künstliche Figur wirken zusammen auf den Helden ein, durch ihren ‚lebendigen‘ Blick wird die künstliche vielmehr zur natürlichen Person. (Gendolla 1992, 168)

Hoffmann baut in seine „gespenstische“ Erzählung um Nathanael und Coppelius eine auf realen Ängsten der Zeit basierende Nebenhandlung ein, in der das Misstrauen gegenüber menschenähnlichen Maschinen thematisiert wird. Im Text müssen

„echte“ Frauen und Mädchen beweisen, dass sie keine Automaten sind, indem sie falsch singen oder schlecht tanzen. An dieser Stelle spiegelt sich die zeitgenössische Faszination für das Technische, aber auch die Angst vor der Veränderung der Gesellschaft wider. (Cf. Swoboda 1967, 215)

Der Automat wird also als Tochter des Spalanzani ausgegeben, um die anwesenden Gelehrten und Freunde des Professors zu täuschen. Doch diese spüren, dass mit dem Mädchen etwas nicht stimmt. Selbst Nathanael nimmt sie vorerst nur als „starr und tot“ (Hoffmann 2003, 28) wahr, als er sie aber durch das Perspektiv sieht, flammen „lebendiger und lebendiger […] die Blicke“ (Hoffmann 2003, 28) auf. Ab diesem Moment sieht Nathanael etwas Lebendiges in Olimpia. Dies kritisiert jedoch sogleich sein Freund und Studienkollege Siegmund, wenn er anmerkt, dass Nathanael blind vor Liebe sei und nicht das Wahre in der vermeintlichen Frau erkenne. Als Mensch existiert Olimpia somit nur in Nathanaels Traumwelt bzw. in seinen Wahnvorstellungen. Die Augen gelten schon in der Romantik als Spiegel der menschlichen Seele und jene des Automatenmädchens wirken auf Nathanael auf mysteriöse Weise lebendig. Er verleiht ihr damit eine Seele, die jedoch nur er allein wahrnehmen kann.

Laut Ulrich Hohoff nähert sich das Automatenmotiv aufgrund der „Vorstellung, Unbelebtes könne nur auf Kosten des Lebenden Leben erlangen“ (Hohoff 1988, 338) dem Unheimlichen und damit einem zentralen Merkmal der Romantik an. Seines Erachtens übernimmt Hoffmann den Begriff des Automaten von Jean Paul, welcher der Ansicht ist, dass dieser dem Menschen Lebensenergie raube. Vor allem trifft dies, so Jean Paul, auf psychisch labile Menschen – wie z.B. Nathanael – zu. (Cf. Hohoff 1988, 338)

Nachdem Olimpia als Automat entlarvt wird, ist die Gesellschaft in ihren Grundfesten erschüttert und die Getäuschten verteidigen sich gegen den Spott der Außenstehenden mit allerlei Ausreden. Selbst Liebespaare vertrauen einander nicht mehr und stellen sich gegenseitig auf die Probe. (Cf. Hohoff 1988, 339) Doch ehe dies geschieht, ist Nathanael von Olimpias Menschlichkeit felsenfest überzeugt: „Wohl mag euch, ihr kalten prosaischen Menschen, Olimpia unheimlich sein. Nur dem poetischen Gemüt entfaltet sich das gleich organisierte! – Nur mir ging ihr Liebesblick auf und durchstrahlte Sinn und Gedanken, nur in Olimpias Liebe finde ich mein Selbst wieder.“ (Hoffmann 2003, 34)

E.T.A. Hoffmann trifft mit diesen Worten den Nerv seiner Zeit: Die prosaischen Menschen (in dem Fall die Aufklärer) sehen nur das Mechanische und Sachliche an

der Maschine und alles andere ist ihnen unheimlich. Nur dem poetischen Gemüt der Romantiker*innen ist es möglich, das Wunderbare und Kunstvolle in der Maschine zu erkennen. Nathanael ist jedoch nicht mehr in der Lage, die Realität von der Scheinwelt zu unterscheiden und hält nach der Bekanntschaft mit Olimpia seine ‚echte' Verlobte Clara plötzlich für einen künstlichen Automaten. Der ‚wahre' Automat bleibt ihm hingegen verborgen, ja er selbst haucht ihm überhaupt erst Leben ein und fühlt sich einzig von ihm verstanden. Hohoff sieht hinter diesem trügerischen Verständnis aber eine krankhafte Beziehungsform verborgen: „Das Verhältnis zwischen dem Automaten, der menschlich zu sein scheint, und dem Menschen, der ihn darin akzeptiert, ist parasitär: Nur auf Kosten Nathanaels kann Olimpia ihm lebendig erscheinen." (Hohoff 1988, 337)

Donna Haraways Cyborg und Hoffmanns Erzählung

Wirft man nun einen Blick auf das Konzept des Cyborgs nach Donna Haraway, so kann dieses auf mehrere Figuren in *Der Sandmann* übertragen werden: „A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. Social reality is lived social relations, our most important political construction, a world-changing fiction." (Haraway 2016, 5f.) Haraway versucht mit der Cyborg-Metapher bestimmte, das westliche Denken beherrschende Dualismen wie Natur/Kultur, Mann/Frau, Selbst/Andere etc. aufzubrechen. Der Cyborg kann als das ‚Andere' verstanden werden, das sich außerhalb der Gesellschaft befindet. Die Mischung aus organischen und maschinellen Anteilen dieser Wesen wird in *Der Sandmann* auch in den technischen Erweiterungen, wie sie der Wetterglashändler Coppola anbietet, sichtbar. Das „Cyborgische" bezieht sich in diesem Fall also besonders auf die Augen, die durch eine technische Erfindung erweitert und damit auch verbessert werden. Als Nathanael den Wetterglashändler, der dem Advokaten Coppelius gleicht, sieht, wird er in seine traumatisierende Vergangenheit zurückversetzt und die Situation wirkt wie ein Albtraum auf ihn. Durch die von Coppola erstandene Erfindung – das Fernglas bzw. Perspektiv – betrachtet er Olimpia das erste Mal genauer. Dieser richtungsweisende Moment wird von einem heterodiegetischen Erzähler geschildert, der alles beschreibt und nichts bewertet. Meist nimmt der Erzähler aber Nathanaels Perspektive und somit eine interne Fokalisierung ein. Sobald

Nathanael aber durch das Fernglas schaut, wird die Welt anders wahrgenommen und der Erzähler wechselt in eine externe Fokalisierung. In Nathanaels Weltanschauung verschiebt sich etwas und eine andere Wahrnehmungsebene tritt zwischen ihn und das betrachtete Objekt.

Nathanael scheint sich sogar selbst als künstlich erschaffenes Wesen wahrzunehmen, da er als Kind durch ein Erlebnis mit dem Advokaten Coppelius traumatisiert worden ist. Dieser hat einst gemeinsam mit Nathanaels Vater alchemistische Experimente durchgeführt, die das Kind heimlich beobachtet. Als Coppelius Nathanael erwischt, misshandelt er ihn. Später spielt Nathanaels Erinnerung ihm aber einen Streich: „Und damit fasste er mich gewaltig, dass die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein“ (Hoffmann 2003, 10). Nathanael glaubt, Coppelius habe ihn wie eine Marionette zerlegt und wieder zusammengesetzt. Alchemie mündet also auch an dieser Stelle wieder in Technik. Maschinen werden zerlegt und zusammengefügt, angetrieben von Hebeln, Rädern und Federn. Der Automat wird von der Energie der Stahlfedern und hydraulischen Pumpen in Bewegung gesetzt. In der Figur des Nathanael finden sich jedoch komplexere Zusammenhänge, die von Gefühlen wie Liebe, Angst, wildem Entsetzen und Grauen gespeist sind. Diese Gefühle sind laut Gendolla vom Körperlichen getrennt. Sie können sich nur an Liebesobjekten spiegeln. (Cf. Gendolla 1992, 173)

Mittels des Fernglases wird Nathanael – im Sinne Haraways – zum Cyborg. Durch die technische Optimierung wird sein Blick so erweitert, dass sich Olimpia in seiner Wahrnehmung verändert. In dem Moment, als Nathanael Olimpia durch das Fernglas erblickt, verliebt er sich in sie, denn sie erfüllt mit einem Mal seine Idealvorstellung. Durch den technisch optimierten Blick wird eine Projektion der perfekten Frau hervorgerufen. Nathanael selbst fühlt sich in diesem Moment glücklich, wodurch die Spiegelung des Cyborgs zu seinem perfekten Gegenüber wird. Die sonst so leblos wirkende Olimpia erscheint Nathanael lebendiger als alles andere. Somit fungiert sie lediglich als Reflektor für die Selbstdarstellung Nathanaels. Ihre Aufgabe ist es, die Worte und Taten Nathanaels auf ihn selbst zurückzuwerfen, um ihm als Bestätigung zu dienen. Spricht Nathanael mit ihr und zeigt ihr gegenüber Gefühle, bestätigt er sich damit nur selbst, wodurch sein Narzissmus sichtbar wird. Clara tritt als Frau zu sehr in den Vordergrund, indem sie Nathanael kritisiert und ihn auch für krank erklärt. Diese Angriffe will er nicht dulden und distanziert sich deshalb von ihr. Olimpia fügt sich hingegen besser in sein selbstverliebtes Bild ein, daher fühlt er sich in ihrer Gegenwart wohl.

Die meisten anderen Männer in der Erzählung fallen jedoch nicht auf die Erfindung des Professors Spalanzani herein. Sie nehmen Olimpia als etwas Mechanisches wahr, das ihnen unheimlich erscheint:

> Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre. Ihr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt. Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine und ebenso ihr Tanz. Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden, wir mochten nichts mit ihr zu schaffen haben, es war uns als tue sie nur so wie ein lebendiges Wesen und doch habe es mit ihr eine eigne Bewandtnis. (Hoffmann 2003, 34)

Diese Wahrnehmung ist nichts Neues: Denn je ähnlicher künstliche Figuren den Menschen werden, umso aggressiver reagieren diese auf sie. Dieses Phänomen trägt die Bezeichnung „Uncanny-Valley“[1] und wird auch in Hoffmanns Erzählung augenscheinlich, wenn vor allem die männlichen Figuren eine distanzierte und verunsicherte Haltung Olimpia gegenüber einnehmen. Nur Nathanael scheint – durch die technische Erfindung, die ihn selbst zum Cyborg macht – geblendet zu sein und klassifiziert Olimpia als lebendiges Wesen. Diesem ‚Ideal‘ steht Clara gegenüber, die eigentliche Verlobte Nathanaels. Claras Interesse an Wissenschaft und Bildung wird von Nathanael nicht nur ungern gesehen, er verbietet zudem seinem Freund Lothar, sie zu unterrichten. Die Tatsache, dass Clara seine schriftstellerischen Versuche kritisiert, greift ihn außerdem als Machtinstanz an. Der vorherrschende patriarchale Machtdiskurs wird dadurch klar ersichtlich.

Der Wissenschaftsdiskurs als Antrieb des Wahnsinns

Diskurse im foucaultschen Sinne bestehen nicht nur aus einem Bündel von thematisch verbundenen Äußerungen, sondern setzen sich außerdem aus bestimmten

1 Der Begriff geht auf eine Studie des japanischen Professors für Robotik Masahiro Mori zurück, der darin feststellt, dass eine zu große Ähnlichkeit zwischen Menschen und Robotern bzw. Androiden zu Angst und Ablehnung führt. (Cf. Mori 2012, 98ff.)

sozialen und textuellen Praktiken zusammen. Sie bestehen somit immer aus einer Reihe von Aussagen, die durch Regelungen und Vorschriften bestimmt sind. (Cf. Foucault 1991, 187f.) Dies gilt selbstredend auch für den Wissenschaftsdiskurs, in den sowohl Spalanzani als auch Nathanael eingebettet sind und innerhalb dessen sie als Machtinstanzen agieren. Nathanael ist seinem Professor zwar untergeordnet, duldet es aber nicht, von Außenstehenden als Student und Wissenschaftler in Frage gestellt zu werden. Seine „ungebildete" Verlobte darf ihn nicht hinterfragen und schon gar nicht kritisieren. In diesem Zusammenhang wird der Wissenschaftsdiskurs in Frage gestellt, innerhalb dessen sich Nathanael bewegt und aufgrund dessen er sich anderen, weniger gebildeten Menschen gegenüber überlegen fühlt. Auf der Ebene des wissenschaftlichen Diskurses befindet sich auch der Erfinder von Olimpia, Professor Spalanzani. Er will beweisen, dass er die Menschen täuschen kann und nimmt eine dementsprechende Machtposition ein. Der ethisch-moralische Wert der Wissenschaft wird aufgezeigt und kritisch hinterfragt. Die Thematik des ‚Gott-Spielens' schwingt mit, denn Spalanzani konstruiert eine Maschine, die die Menschen nicht nur täuschen, sondern auch ersetzen soll. Der Professor und Coppelius sind seit ihrer Studienzeit Kollegen und arbeiten gemeinsam am Schöpfungsprozess der Olimpia. Dieser verläuft jedoch anders als jener Nathanaels: Im Falle Olimpias wird ein mechanisches Konstrukt unter dem Deckmantel der Wissenschaft als etwas Lebendiges ausgegeben, was allerdings auf Kosten Nathanaels geschieht. Er wird hingegen als Teil des Experiments missbraucht und dies führt schließlich zu seinem Ende. Hoffmann übt somit Kritik an „einer Wissenschaft, die um des Experiments willen Menschen entwürdigt und zerstört" (Hohoff 1988, 340).

Die Ironie der Erzählung besteht darin, dass eine Maschine, die nichts außer „Ach" sagen kann, das Ideal verkörpert, während die selbstständig denkende Frau Clara ihrem Verlobten als ein Automat erscheint, weil sie ihn herausfordert und seine Machtposition untergräbt. Das Frauenbild des 19. Jahrhunderts wird in *Der Sandmann* ebenso wie die in Dogmen erstarrte Gesellschaft entlarvt und angeprangert. Wie tief die Vorurteile sitzen, zeigt folgendes Zitat: „Da sprang Nathanael entrüstet auf und rief, Clara von sich stoßend: Du lebloses, verdammtes Automat!" (Hoffmann 2003, 25) Clara wird vom sich emanzipierenden Subjekt in die Rolle des Objektes gedrängt, das schlussendlich sogar gegen eine Maschine verliert. Nathanael ist nicht auf der Suche nach einer eigenständig denkenden Frau an seiner Seite, sondern nach einer Frau wie Olimpia, die gefügig, passiv und ihm unterlegen ist.

Die ‚echte' und die ‚falsche' Frau

Hoffmann kritisiert das Bild der zu seiner Zeit als perfekt geltenden Frau: Die ‚echten' Frauen müssen nach der Entlarvung Olimpias einen ‚Test' bestehen (sie müssen z.B. stricken oder falsch singen), damit sie als Menschen und nicht als Automaten identifiziert werden können. Mit einem Mal müssen Frauen Fehler machen und sprechen, um zu beweisen, dass sie lebendige Wesen sind. Missgeschicke kennzeichnen sie als menschlich. Hoffmann übt dadurch vehement Kritik am Gesellschaftsbild. Das weibliche Ideal seiner Zeit entspricht einer leblosen Puppe, die „Ach" sagt. Damit bricht er die Geschlechtermuster auf, was zu Beginn des 19. Jahrhunderts durchaus revolutionär ist. Das „Ach" Olimpias genügt im Gespräch, um den Eindruck eines Monologs zu widerlegen und Nathanael das Gefühl eines Dialogs zu vermitteln. Sie erscheint als Zuhörerin, die Verständnis für seine Sorgen aufbringt. Olimpia erfüllt die Funktion eines stummen Gefäßes, welches das Gesagte widerspruchslos in sich aufnimmt. Gleichzeitig ist sie ein Objekt, das in seiner passiven Rolle keinerlei Widerstand gegen das künstlerische Schaffen Nathanaels leistet. Ihre Funktion als leere Hülle, in die Nathanael seine eigenen Gefühle hineinprojiziert, lässt den Zwist von Körper und Geist deutlich werden. Mittels künstlicher „Menschmaschinen" wird in der Literatur oftmals die Frage aufgeworfen, ob diese eine Seele und Gefühle haben oder nur eine leere Projektionsfläche für die Menschen sind.

Da Olimpia eine aus Metall- und Holzteilen zusammengesetzte Puppe ist, zählt sie zu den Android*innen. Sie kann jedoch Tätigkeiten ausüben, die ebenso von ‚beseelten' Menschen ausgeführt werden und beim Publikum Emotionen hervorrufen. Allerdings sind diese Handlungen in Olimpias Fall nur mechanische Nachahmungen, womit ein natürlicher sowie menschlicher Aspekt verloren geht. Ihre anderen, zwischenmenschlichen Fähigkeiten, wie z.B. Zuhören, Reden oder Dialoge führen, beschränken sich auf ihr Androiden-Dasein, da sie, während sie diese Handlungen ausübt, wiederum nur die Funktion einer leeren Hülle erfüllt. Ihr Verhalten fügt sich in die Geschlechterrollen der damaligen Zeit perfekt ein: Olimpia wird eine reflektierende Projektionsfläche für die männlichen Wahrnehmungen: „Du Strahl aus dem verheißenden Jenseits der Liebe – Du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Sein spiegelt." (Hoffmann 2003, 32)

Die gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen dieser Zeit gelten auch für die künstlich erschaffene Androidin. Auf dem Ball erscheint sie „sehr reich und ge-

schmackvoll gekleidet“ (Hoffmann 2003, 30) und auch der „seltsam eingebogene Rücken“ (Hoffmann 2003, 30) und die „wespenartige Dünne des Leibes“ (Hoffmann 2003, 30) scheinen nicht zu stören. Die vorherrschende Etikette lässt diese Merkmale nicht seltsam erscheinen und Nathanael glaubt, die dünne Taille sei „von zu starkem Einschnüren bewirkt“ (Hoffmann 2003, 30f.). Olimpia scheint aber mit Absicht so gestaltet worden zu sein, da sich Spalanzani des zeitgenössischen Schönheitsideals bewusst ist. Er hat als Wissenschaftler seinem ‚Werk‘ den Anschein eines natürlichen Geschlechts gegeben – nämlich das einer Frau – und dessen körperliche Merkmale nach diesem Schema geformt. Das künstliche Wesen wird somit als natürliches Wesen wahrgenommen. Die Einführung Olimpias in die Gesellschaft zeigt die Disziplinierung, die eine Frau durchlaufen muss: Sie kann sich am unauffälligsten in einem Teezirkel bewegen, da sie die dort notwendigen Fertigkeiten und Konventionen beherrscht. Sie wird nicht nur aufgrund ihrer Bewegungen, ihrer Kleidung und dem schönen Gesicht gesellschaftlich anerkannt, sondern auch, weil sie nicht spricht. Sie ist gerade so, wie eine Frau in diesem Milieu sein sollte: schön, aber still. Die passive Rolle der Frauen als Zuhörerinnen der Männer überträgt sich auch auf das künstliche Automatenmädchen. Aufgrund der fehlenden Sprachfähigkeit kann Olimpia Nathanaels stundenlange Monologe nicht unterbrechen (cf. Hoffmann 2003, 35). Sie tritt auch in diesem Fall als „perfekte Frau“ auf: Sie hört zu, unterbricht nicht, ist schön und kann nicht widersprechen. Im Gegensatz zu Clara kritisiert sie Nathanael nicht, sondern gibt ihm ein Gefühl der Macht. Clara greift seine Machtposition an, indem sie ihn mit rationalen Argumenten kritisiert. Olimpia ist somit in seiner Einbildung jene „perfekte Frau“, die ihn seine Fantasien und Wahnvorstellungen ausleben lässt. In der Beziehung mit Olimpia hat Nathanael weit mehr Handlungsmacht als in jener mit Clara. Ihr gegenüber kann er romantische Annäherungen implizieren, er hält ihre Hand und küsst sie, obwohl diese Aktionen nie eine Reaktion auslösen. Auch fühlt sich Nathanael überlegen, da er Olimpia gegenüber Macht ausüben kann: „Nur wenn Nathanael endlich aufstand und ihre Hand, auch wohl den Mund küsste, sagte sie: »Ach, Ach!«“ (Hoffmann 2003, 35). Clara tritt als die vernünftige Frau an Nathanaels Seite auf, die ihn von seinen Wahnvorstellungen heilen will: „»Nathanael – mein herzlieber Nathanael! – wirf das tolle – unsinnige – wahnsinnige Märchen ins Feuer.«“ (Hoffmann 2003, 24f.) Ihre Einstellung gegenüber dem Unheimlichen und Düsteren steht im klaren Kontrast zu Nathanaels. Clara ist der Überzeugung, dass sich Nathanael viele unheimliche Erlebnisse – wie die Ähnlichkeit Coppolas mit

Coppelius – nur einbildet; er hingegen hält diese für real und macht seine Umwelt für die schrecklichen Erlebnisse verantwortlich.

Die ‚unheilvolle' Liebe zwischen Mensch und Maschine

Durch das Perspektiv haucht Nathanael Olimpia Leben ein; sein Blick wirkt wie Feuer und entzündet ihre Lebenskraft. Mit der Liebe Nathanaels zu Olimpia entwickelt sich die Liebe eines Menschen zu einem Automaten. Diese Liebe scheint undenkbar, und so werden im Text auch die Stimmen der Kritiker*innen thematisiert. Eine Liebesbeziehung zwischen einem Menschen und einer Maschine gilt als Tabu und ist Ausdruck wirklichen Wahnsinns. Die Tatsache, dass Menschen und Automaten äußerlich nicht voneinander zu unterscheiden sind, könnte aber sehr wohl zu Liebe zwischen dem Organischen und dem Mechanischen führen. Dennoch schwingt in der Erzählung, die damals verbreitete Angst vor der Zerstörung des natürlichen Menschen durch eine technische Erfindung mit. Die Bedrohung, die von einer Maschine ausgehen könnte, scheint allgegenwärtig zu sein. Hoffmann greift zwei Perspektiven dieser Bedrohung auf: Der Mensch, der durch eine Maschine zerstört wird, indem – wie es bei Nathanael der Fall ist – die Maschine seinen Wahnsinn antreibt und ihn dadurch ins Verderben stürzt und der Mensch, der seine Menschlichkeit verliert und selbst zur Maschine wird. Dieser Prozess der Transformation wird bei Nathanael durch seinen zunehmenden Vernunftverlust gekennzeichnet. Sein Handeln wird als mechanisch beschrieben: „Nathanael fasste mechanisch nach der Seitentasche; er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase." (Hoffmann 2003, 41)

Der Verlust der Vernunft, der Willensfreiheit und das Abgleiten in den Wahnsinn als medizinisch-psychiatrische Topoi werden schon zu Hoffmanns Zeiten auch in der Literatur thematisiert. Der krankhafte Geisteszustand des Protagonisten Nathanael wird von verschiedenen, aber vor allem von zwei konkreten Faktoren ausgelöst: Olimpia und Coppelius bzw. Coppola. Die Puppe Olimpia wirkt auf Nathanael erst durch den Gebrauch eines technischen Hilfsmittels lebendig, wodurch er selbst aber – wie bereits erläutert – zu einem Cyborg wird. Das Perspektiv bewirkt das „feurige Entfachen" der leblosen Puppe, wodurch Nathanael ein Stück weiter in den Wahnsinn abgleitet. Der Advokat Coppelius, der einst mit seinem Vater zusammenarbeitete,

verfolgt Nathanael hingegen seit seiner frühesten Kindheit. Seine Machenschaften mit Professor Spalanzani münden in der Erschaffung eines künstlichen Wesens, das die Menschen täuschen und vor allem vor den Kopf stoßen soll. Die Macht der beiden, die sich den ‚normalen Menschen' deutlich überlegen fühlen, führt zur Zerstörung eines organischen Menschen. Das Experiment dieser beiden Wissenschaftler kann nur auf Kosten Nathanaels gelingen. Somit wird er Teil des Experiments und auch Teil der mechanischen Puppe selbst. Die Vermischung von Mensch und Maschine wird in *Der Sandmann* auf folgender Ebene sichtbar: „Emotionen und Sprachfähigkeit werden von Hoffmann eng an die Unterstützung durch ein ‚mechanisches', technisches Gerüst gekoppelt. Nathanaels Gefühle transformieren sich in dem Moment in Liebeslyrik, wo er sie an der Puppe fixieren kann." (Gendolla 1992, 175) Nathanael ‚verbindet' sich mit Olimpia, wodurch eine Beziehung der gegenseitigen Abhängigkeit entsteht. Denn Nathanael überträgt Energie auf die Puppe, um sie lebendig zu machen, und sie bestätigt ihn in seiner Machtposition und Selbstwahrnehmung. Damit wirken sie wechselseitig aufeinander, zerstören sich dadurch aber auch.

Mit zunehmendem Kontakt zu Olimpia wird Nathanaels Verhalten immer mechanischer und seine Transformation in eine Maschine schreitet somit weiter voran. Ein Aufbrechen des Dualismus Mensch/Maschine wird mit der Figur des Nathanaels angedeutet. Der Cyborg enthält sowohl zerstörerische Elemente als auch eine Aussicht auf Erneuerung. Diese beiden Elemente vereinen sich in Nathanael: Er zerstört Clara, Freundschaften und am Ende sogar sich selbst. Die Zerstörung der Puppe beinhaltet seine eigene. Olimpia stellt eine interessante Zwischenstufe der Menschmaschine dar. Sie ist im Grunde genommen eine Androidin, ein künstlich hergestelltes menschenähnliches Wesen in Form einer Puppe. Ihre Funktionsweise ist rein mechanisch, sie wird von einem Räderwerk angetrieben. Demgegenüber stehen die ‚normalen, menschlichen Frauen'. Die Ironie ist jedoch, dass Frauen Fehler machen müssen, um als Mensch und nicht als Maschine identifiziert werden zu können. An dieser Stelle zeigt sich die Objektivierung der Frau erneut, denn sie wird auf ein fehlerhaftes Ding reduziert:

> Aber viele hochzuverehrende Herren beruhigten sich nicht dabei; die Geschichte mit dem Automat hatte tief in ihrer Seele Wurzel gefasst und es schlich sich in der Tat abscheuliches Misstrauen gegen menschliche Figuren ein. Um nun ganz überzeugt zu werden, dass man keine Holzpuppe liebe, wurde von mehreren Liebhabern verlangt,

> dass die Geliebte etwas taktlos singe und tanze, dass sie beim Vorlesen sticke, stricke, mit dem Möpschen spiele usw. (Hoffmann 2003, 39)

Das männliche Subjekt muss sich hingegen nicht rechtfertigen oder gar beweisen, dass es keine Maschine ist, es wird erst gar nicht danach gefragt. Die Maschine bzw. der Automat ist in diesem Kontext rein weiblich konnotiert, da sich nur Frauen diesem gesellschaftlichen Test unterziehen müssen. Nathanael wird zwar in einem gewissen Sinne zu einer Maschine, allerdings ist er eine andere als die Androidin Olimpia, vor der die Gesellschaft Angst hat. So manche Beziehungen werden durch den Test gefestigt, andere jedoch zerbrechen an der Ungewissheit. Anders als in anderen Werken, in denen Maschinenmenschen thematisiert werden, ist der künstliche Mensch in Hoffmanns Erzählung eine rein weibliche Erscheinung. Die Gesellschaft zieht „über die todstarre, stumme Olimpia her, der man, ihres schönen Äußern unerachtet, totalen Stumpfsinn andichten und darin die Ursache finden [will], warum Spalanzani sie so lange verborgen gehalten“ (Hoffmann 2003, 33) hat.

Nur Nathanael hat Gefallen daran gefunden „mit dem blöden Mädchen zu konversieren“ (Hoffmann 2003, 33). Das angeblich so lebhafte Gespräch, das Nathanael mit Olimpia führt, verläuft in Wahrheit einseitig. Allerdings fällt dies nicht auf, da sich Nathanael als die machtausübende Instanz verstanden fühlt und glaubt, einen Dialog zu führen. Deshalb wünscht er sich von Olimpia auch eine Liebeserklärung, die er von Clara nie hören will: „Olimpia anzuflehen, dass sie das unumwunden in deutlichen Worten ausspreche, was längst ihr holder Liebesblick ihm gesagt, dass sie sein Eigen immerdar sein wolle.“ (Hoffmann 2003, 36) Das einzige Wort, das Olimpia ihm schenkt, ist das gern gehörte „Ach“, welches Nathanael prompt als Erwiderung seiner Zuneigung auffasst.

Am Ende betrachtet Nathanael Clara durch das Perspektiv, das aus Olimpia ein lebendiges Wesen gemacht hat, und glaubt eine Puppe zu sehen. Seine Bewegungen werden mechanisch und er verliert den Verstand:

> Da zuckte es krampfhaft in seinen Pulsen und Adern – totenbleich starrte er Clara an, aber bald glühten und sprühten Feuerströme durch die rollenden Augen, grässlich brüllte er auf, wie ein gehetztes Tier; dann sprang er hoch in die Lüfte und grausig dazwischen lachend schrie er in schneidendem Ton: »Holzpüppchen dreh dich – Holzpüppchen dreh dich« und mit gewaltiger Kraft fasste er Clara. (Hoffmann 2003, 41)

Fazit

Zusammenfassend lässt sich über Hoffmanns Erzählung im Kontext der Menschmaschine festhalten, dass darin der vorherrschende Machtdiskurs der Wissenschaft sowie die Technikeuphorie der Zeit eine entscheidende Rolle einnehmen. Die künstlich hergestellte, mechanische Androidin Olimpia entlarvt die Gesellschaft auf subversive Weise. Der ‚falschen' Frau, die mit ihrem Ach-Laut den Mann vollkommen zufriedenstellt, wird mit Clara eine rational und eigenständig denkende Frau gegenübergestellt. Der Automat bzw. die Maschine wird in diesem Kontext als weiblich konstruiert; ‚echte' Frauen müssen sich fehlerhaft in der Gesellschaft verhalten, um als Menschen und nicht als Maschinen wahrgenommen zu werden. Olimpia wird auf Kosten Nathanaels lebendig, dieser verfällt mehr und mehr der Technik und schließlich dem Wahnsinn.

Die bereits im frühen 19. Jahrhundert virulente Angst davor, dass Maschinen die Kontrolle über die Menschen erlangen könnten, schwingt in der Erzählung deutlich mit und der Verlust des romantischen Gemüts aufgrund der Erfindung mechanisch-technischer Automaten wird als dystopische Vision in den Raum gestellt. Die täuschend echt wirkenden Androiden, die nicht mehr von Menschen zu unterscheiden sind, treten als Bedrohung auf. Themen wie der Verlust der Menschlichkeit oder die Liebe zu einer leblosen Maschine sind bis heute aktuell. Technische Erfindungen, die fantastische Möglichkeiten eröffnen, allerdings auch die rationale Wahrnehmung blenden und zu wahnhaften Zuständen führen können, prägen auch die moderne Welt des 21. Jahrhunderts. Nicht zuletzt hat Hoffmann mit *Der Sandmann* ein hochkomplexes Werk geschaffen, das seiner Zeit – gerade im Kontext der Cyborgs und Menschmaschinen – weit voraus war.

Bibliografie

Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*. Frankfurt/Main: Fischer.

Gendolla, Peter (1992): *Anatomie der Puppe: zur Geschichte des MaschinenMenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam und Hans Bellmer*. Heidelberg: Winter.

Haraway, Donna J. (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Hoffmann, E.T.A. (2003): *Der Sandmann*. Herausgegeben von Rudolf Drux. Stuttgart: Reclam.

Hohoff, Ulrich (1988): *E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann*. Berlin/New York: de Gruyter.

La Mettrie, Julien Offray de (1990): *L'homme machine - Die Maschine Mensch. Vollst. Neuausg. mit neuer dt. Übers. und dem franz. Text.* Hamburg: Meiner.

Mazán, Vilmos (2008): „E.T.A. Hoffmanns Automatenmotive". In: Gyurácz, Annamária (Hg.): *Marionetten und Automaten. Beiträge des Symposiums ungarischer Nachwuchsgermanisten*. Szeged: Klebelsberg Kuno Egyetemi Kiadó, 67-71.

Mori, Masahiro (2012): "The Uncanny Valley. Translated by Karl F. MacDorman and Norri Kageki". In: *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 19, 98-100.

Swoboda, Helmut (1967): *Der künstliche Mensch*. München: Ernst Heimeran Verlag.

Von Verworfenen und Cyborgs – Machtdiskurse und Zukunftsvision in Gustav Meyrinks *Der Golem*

Stefanie Jäger

Der Golem – eine (Sagen-)Figur zwischen Mystik und Literatur

In Zeiten gravierender sozialer Veränderungen verarbeiten Autor*innen und Künstler*innen in ihren Werken vermehrt die Figur des Golems, die auf die Kabbala, den Talmud und die Tora zurückgeht (cf. Gelbin 2006, 145). Das Thema hat in Literatur und Film eine lange Tradition. Ausgehend von Jacob Grimm, der den Stoff in der deutschsprachigen Literatur erstmals aufgriff, folgten bis heute namhafte Schriftsteller*innen und Filmemacher*innen, die sich in ihren Werken dem Golem widmen (cf. Karlsböck/Eidherr 2014). Dazu zählen beispielsweise E.T.A. Hoffmann, Annette von Droste-Hülshoff, Theodor Storm, Berthold Auerbach, Paul Celan oder Paul Wegener, in der zeitgenössischen Literatur unter anderen Terry Pratchett. Eines der bekanntesten Werke, in dem die Figur des Golems intensiv behandelt wird, ist Gustav Meyrinks Roman *Der Golem* (1915). Als Klassiker der fantastischen Literatur, neben Alfred Kubins *Die andere Seite* (1909) einer der bedeutendsten Frühwerke dieses Genres, weist der Text expressionistische Elemente und solche des Schauer- und Kriminalromans auf. Ein unheimlicher Stadtteil Prags mit seinen dunklen Gassen, der zugleich den seelischen Zustand des Protagonisten widerspiegelt und die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit sowie dem Ich und der Außenwelt zerfließen lässt, dient als Schauplatz des Romans (cf. Henschen 2017, 160f.).

Während die Golem-Trope im 18. und 19. Jahrhundert für die jüdische Bevölkerung als das Andere, Nicht-Menschliche stand, wurde die Figur mit Beginn des 20. Jahrhunderts auch zu einer, die mit gespenstischer Erinnerung einhergeht (cf. Gelbin 2006, 146). Meyrink verwendet die Figur des Golems als Metapher für das jüdische Ghetto, insbesondere für den körperlichen und moralischen Verfall der dort angesiedelten Bewohner*innen, und als Trope für einen Doppelgänger. Die klassische Idee des Golems, wie sie beispielsweise in der Sippurim-Sage überliefert ist, wird lediglich

am Rande thematisiert. In einer in die Binnenhandlung eingeschobenen Erzählung wird von der Geschichte des Golems berichtet:

> Ungefähr alle dreiunddreißig Jahre wiederholt sich ein Ereignis in unseren Gassen, das gar nichts besonders Aufregendes an sich trägt und dennoch ein Entsetzen verbreitet, für das weder eine Erklärung noch eine Rechtfertigung ausreicht: Immer wieder begibt es sich nämlich, daß ein vollkommen fremder Mensch, bartlos, von gelber Gesichtsfarbe und mongolischem Typus aus der Richtung der Altschulgasse her, in altmodische, verschossene Kleider gehüllt, gleichmäßigen und stolpernden Ganges, so, als wolle er jeden Augenblick vornüber fallen, durch die Judenstadt schreitet und plötzlich – unsichtbar wird. (Meyrink 2018, 45)

Gustav Meyrink interessierte sich zeitlebens für Ungewöhnliches und Unheimliches. Er beschäftigte sich unter anderem mit Hypnose und Spiritismus und verfügte über Kenntnisse in den Bereichen Metaphysik und Mystik (cf. Frank 1957, 12ff.) – all dies verarbeitete er an zahlreichen Stellen seines Romans. *Der Golem* wird von diversen Diskursen beherrscht, die literarisch unterschiedlich dargestellt werden und dementsprechend Einfluss auf die Entwicklung einzelner Figuren und die Handlung haben. In diesem Zusammenhang kommen den weiblichen und männlichen Subjekten differenzierte Rollen zu. Althergebrachte Dualismen wie männlich/weiblich oder Vergangenheit/Zukunft prägen den Text und wirken auf die Figuren ein.

Im Folgenden wird deshalb danach gefragt, welche die dominierenden Diskurse im Roman sind und welche Machtstrukturen sich daraus ergeben, welche diskursiven Zuschreibungen ausgewählte Figuren erfahren und welche Bereiche der/des Verworfenen sich finden lassen. Auch die Frage nach dem Umgang mit Dualismen westlicher Tradition und mögliche Merkmale eines Cyborgs im Sinne Haraways werden behandelt. Um die aufgeworfenen Fragen diskutieren und beantworten zu können, wird auf Termini und theoretische Implikationen Michel Foucaults, Judith Butlers und Donna J. Haraways zurückgegriffen. Vorab werden Inhalt und textanalytische Aspekte behandelt. Darauf folgt eine Analyse des Romans vor dem Hintergrund der zuvor genannten Fragen.

Gustav Meyrinks *Der Golem*

Der Golem beginnt mit einer Rahmenhandlung, die von einem anonymen, homo- bzw. autodiegetischen Erzähler geschildert wird. Im einführenden Kapitel „Schlaf“ fällt dieser Erzähler nach der Lektüre eines Buches über das Leben des Buddhas Gautama in einen Traum. Die Leser*innen werden an dieser Stelle erstmals – entsprechend dem Genre der Fantastik – verunsichert, denn die Wahrnehmung des Protagonisten wird in Frage gestellt. Mit dem Thematisieren von Unvollständigem, Ungenauem und Unausgesprochenem wird zudem das Ambivalente der Erzählung betont: „Ich schlafe nicht und wache nicht, und im Halbtraum vermischt sich in meiner Seele Erlebtes mit Gelesenem und Gehörtem, wie Ströme von verschiedener Farbe und Klarheit zusammenfließen.“ (Meyrink 2018, 7) In der folgenden Binnenerzählung, deren erzählte Zeit sich über einige Monate erstreckt und abgesehen von einzelnen Analepsen meist chronologisch verläuft, beschreibt der Erzähler, wie er sich – ob noch immer im Traum oder nicht, bleibt ungeklärt – als Gemmenschneider Athanasius Pernath im geheimnisvollen Labyrinth des Prager Ghettos wiederfindet. Eines Tages besucht ihn ein Fremder mit einem Buch zur Ausbesserung. Das Initial zum Kapitel „Ibbur“ (Seelenschwängerung) ist beschädigt. Doch schon wenig später gelingt es Pernath nicht mehr, sich die Erscheinung des Besuchers ins Gedächtnis zurückzurufen. Während eines Gesprächs mit seinen drei Freunden Zwakh, Vrieslander und Prokop in einer jüdischen Schenke erfährt Pernath, dass er in seiner Jugend aus Liebeskummer wahnsinnig geworden war und als Folge eines hypnotischen Eingriffs sein Erinnerungsvermögen verloren hat. Das Gespräch kommt – in Form einer metadiegetischen Erzählung – auf die alte jüdische Golem-Sage. Im 17. Jahrhundert soll sich ein weiser Rabbiner aus einem Lehmklumpen einen künstlichen Menschen – den Golem – als Diener geschaffen haben. Dieser Golem sei in längeren Abständen immer wieder im Ghetto aufgetaucht. Auf der Suche nach seiner eigenen Vergangenheit trifft Pernath zuerst auf Angelina, seine Jugendgespielin, und findet außerdem die angebliche Behausung des Golems. Eines Tages wird Pernath aufgrund einer Verleumdung für drei Monate ins Gefängnis gebracht. Als er dies verlassen darf, ist keiner seiner früheren Bekannten auffindbar und das Ghetto wird assaniert. Weil in seiner angemieteten Wohnung ein Brand ausbricht, muss Pernath aufs Dach flüchten und stürzt ab. Der erlebte Todesschreck lässt den Erzähler erwachen. Im abschließenden Rahmenkapitel „Schluß“ findet er in einem verwechselten Hut den

Namen Athanasius Pernath. Er stellt Nachforschungen im Ghetto an und entdeckt, dass die von ihm im Traum erlebten Ereignisse schon über 30 Jahre zurückliegen. Neben dem Protagonisten Athanasius Pernath spielen dessen Nachbar Aaron Wassertrum, Wassertrums Tochter Rosina, der Student Charousek, der Archivar Schemajah Hillel und dessen Tochter Mirjam, Gräfin Angelina (Pernaths Jugendgespielin) und Dr. Wassory, ein Augenarzt und Scharlatan, eine wichtige Rolle. All diese Figuren prägen die Handlung nachhaltig. Auch Pernaths bereits erwähnte Freunde Zwakh, Vrieslander und Prokop und der Lustmörder Laponder – Zellengenosse Pernaths – werden an einigen Stellen des Romans genannt. (Cf. Meyrink 2018, 7ff.)

(Macht-)Diskurse im Roman

Der Begriff „Diskurs" meint die „Rede über etwas" (Burtscher-Bechter 2004, 260). Darunter wird „eine Menge von Aussagen sowie das komplexe Bündel von Regeln und Bedingungen, denen diese Aussagen unterliegen" (Burtscher-Bechter 2004, 260) verstanden. Aussagen sind demnach die Grundeinheiten eines jeden Diskurses; Regeln oder Ordnungsprinzipien sind dem Diskurs inhärent und bestimmen jeweils die Zulässigkeit der Aussagen. Diskurse sind nicht greifbar, sie manifestieren sich, können sich aber auch langsam verändern oder verschieben. In *Die Ordnung des Diskurses* bezeichnet Michel Foucault sie unter anderem deshalb als mächtig (cf. Foucault 1993, 11), weil sie ausschließend wirken können:

> In einer Gesellschaft wie der unseren kennt man sehr wohl Prozeduren der Ausschließung. Die sichtbarste und vertrauteste ist das Verbot. Man weiß, daß man nicht das Recht hat, alles zu sagen, daß man nicht bei jeder Gelegenheit von allem sprechen kann, daß schließlich nicht jeder beliebige über alles beliebige [sic!] reden kann. (Foucault 1993, 11)

Meyrinks *Der Golem* wird von zahlreichen Diskursen beherrscht. Aufgrund der sich daraus ergebenden diskursiven Ordnung entstehen Machtstrukturen, die dazu führen, dass bestimmte Figuren in unterschiedlichen Situationen nicht sprechen dürfen, bzw. nicht über sie gesprochen wird. Die Machstrukturen, die im Text deutlich werden, bringen außerdem mit sich, dass Diskurse durch Regeln, Verbote oder Gebote

determiniert werden. Damit geht einher, dass sich diskursive Machtstrukturen auf den Körper der Protagonist*innen auswirken können und dieser dadurch geformt und genormt wird. Denn Machtverhältnisse schreiben sich in den menschlichen Körper ein (cf. Foucault 1994, 230f.).

Mit dem Okkultismus, Spiritismus und der Mystik ziehen sich drei Bereiche als gemeinsamer Diskurs durch Meyrinks *Der Golem*. Zahlreiche okkulte, spirituelle und mystische Einflüsse spielen zusammen, zeigen sich an verschiedenen Stellen der Handlung und prägen diese. Ein zentrales Element ist dabei das Tarock-Kartenspiel. Nicht nur die Symbolik ausgewählter Karten, sondern auch die Tatsache, dass eine spezielle Karte – nämlich der Pagat – das Gesicht des Protagonisten Athanasius Pernath zeigt, ist dabei von Bedeutung. Dies zeigt sich beispielsweise, als sich Pernath eines Tages überraschend in jenem Zimmer ohne Tür wiederfindet, welches die Prager Juden mit dem Erscheinen des Golems verknüpfen: „Eine Karte, eine erbärmliche, dumme, alberne Spielkarte ist es, schrie ich mir ins Hirn hinein - - - umsonst - - jetzt hat er sich dennoch – dennoch Gestalt erzwungen – der Pagat – und hockt in der Ecke und stiert zu mir mit *meinem eigenen Gesicht*." (Meyrink 2018, 99, kursiv im Original) Auch in einem Gespräch zwischen Schemajah Hillel und dem Marionettenspieler Zwakh, bei dem Pernath anwesend ist, wird Tarock zum Thema. Mit Hinweis auf die Kabbala fragt Hillel Zwakh:

> Ist es Ihnen niemals aufgefallen, daß das Tarockspiel 22 Trümpfe hat, - genau so viel, wie das hebräische Alphabet Buchstaben? Zeigen unsere böhmischen Karten nicht zum Überfluß noch Bilder dazu, die offenkundig Symbole sind: Der Narr, der Tod, der Teufel, das letzte Gericht? – Wie laut, lieber Freund, wollen Sie eigentlich, daß Ihnen das Leben die Antworten in die Ohren schreien soll? (Meyrink 2018, 109)

An dieser Stelle ist ein Bezug zur Seelenwanderung – die Seele eines verstorbenen Menschen wird dabei der Sage nach in den Körper eines lebenden Menschen neu „eingekörpert" – deutlich gegeben, denn die 22 Karten beschreiben „Herkunft, Erziehung und […] Aufbruch des Helden" (Banzhaf 1990, 26) und dessen Suche nach dem verlorenen Paradies. Doch die im Roman Meyrinks bedeutendste Karte ist jene des bereits erwähnten Pagats. Pernath scheint mit dieser Figur zu verschmelzen, er erkennt sich selbst in ihr und entsprechend der Symbolik des Pagats durchlebt auch er eine Seelenwanderung. Welche Macht die Spielkarten über den Protagonisten und

weitere Figuren haben, zeigt sich an zahlreichen Stellen. Das Auftauchen ausgewählter Karten in bestimmten Situationen verdeutlicht, dass das Handeln, Fühlen und Denken der Figuren aufgrund ihres Glaubens an die Symbolik beeinflusst wird. So ist es für Pernath bereits ausreichend die Worte „Pagat ultimo" (Meyrink 2018, 108) zu hören, um die Fassung zu verlieren: „*Pagat!!* – Das Wort schlug in mich ein wie ein Blitz. Ich fiel vor Entsetzen beinahe vom Stuhl." (Meyrink 2018, 108, kursiv im Original)

Neben dem Tarock-Spiel nimmt die Kabbala, eine jüdisch-mythische Tradition, eine wichtige Rolle im Roman ein. Eng damit verknüpft sind Einflüsse aus Tora und Talmud, die an einigen Stellen, wenn auch nicht immer eindeutig von jenen der Kabbala abgrenzbar, zu finden sind. Insbesondere die regelmäßige Thematisierung jüdisch-religiöser Lebenspraktiken weist darauf hin, dass sich der Diskurs durch den Text zieht und ihn zum Teil beherrscht. Begriffe wie Ibbur, Talmud, Psalm oder Rabbi zeugen von einer Durchmischung mythischer und religiöser Themen. Wie bereits erwähnt, bekommt Pernath zu Beginn der Binnenhandlung Besuch von einem Unbekannten, der ihm ein Buch zur Ausbesserung bringt. Es handelt sich dabei um eine Sammlung kabbalistischer Texte und Pernath liest das Kapitel „Ibbur" (Seelenschwängerung). Als er aufsieht, ist der Unbekannte verschwunden und für den Protagonisten beginnt die Reise seiner eigenen Seele. Bei der Seelenwanderung oder Seelenschwängerung durchdringt angeblich die Seele eines Toten zeitweise die eines Lebenden. Dies zeigt sich im Laufe des Romans an der Entwicklung von Athanasius Pernath, denn der Golem, oder zumindest dessen Seele, scheint sich an einigen Stellen seines Körpers zu bemächtigen:

> Ich will rufen und kann nicht. Kalte Finger greifen mir in den Mund und biegen mir die Zunge nach unten gegen die Vorderzähne, daß es wie ein Klumpen meinen Gaumen erfüllt und ich kein Wort hervorbringen kann. Ich kann die Finger nicht sehen, weiß, daß sie unsichtbar sind und doch empfinde ich sie wie etwas Körperliches. (Meyrink 2018, 68)

Dieses Zitat steht exemplarisch dafür, wie eine unsichtbare Macht einen Menschen beherrschen kann und ihm selbstständiges Handeln oder gar Sprechen unmöglich macht. Damit in Zusammenhang steht der intensive Glaube der Bewohner*innen des Ghettos an die Existenz des Golems, was wiederum auf die große Bedeutung

von kabbalistischen Sagen und Geschichten hindeutet. Dementsprechend besitzen all jene, die Geschichten erzählen, Macht über jene Menschen, die ihnen zuhören, da diese durch den Inhalt beeinflusst werden. In Bezug auf Religion und das Judentum kommt Schemajah Hillel eine zentrale Rolle zu: „Ich bin nicht ›Rabi‹, wenn ich auch den Titel tragen darf. Ich bin nur ein armseliger Archivar im jüdischen Rathaus und führe die *Register über die Lebendigen und die Toten*." (Meyrink 2018, 72, kursiv im Original) Hillel ist der Inbegriff des Religiösen und zugleich Wegweiser für Pernath, denn er gibt ihm den eigentlichen Weg vor und beeinflusst seine (Seelen-)Wanderung. Er taucht in für die Handlung wichtigen Momenten auf und nutzt seine insgeheime Macht über den Protagonisten, um ihn in bestimmte Richtungen zu lenken. Hillel geht davon aus, dass Menschen nur ziellos herumtreiben und nicht bewusst einen Weg des Lebens oder des Todes wählen. Er zitiert in diesem Zusammenhang aus dem Talmud: „Ehe Gott die Welt schuf, hielt er den Wesen einen Spiegel vor; darin sahen sie die geistigen Leiden des Daseins und die Wonnen, die darauf folgten. Da nahmen die einen die Leiden auf sich. Die anderen aber weigerten sich, und diese strich Gott aus dem Buche der Lebenden." (Meyrink 2018, 72) Selbst, wenn Hillel Pernath zugesteht, seinen Weg bewusst und frei gewählt zu haben, wird mittels dieses Zitats und ähnlicher Textstellen die Macht Gottes verdeutlicht. Pernath lässt diese Macht zu, weil er Hillel und seinen Reden vertraut und sich in seiner Nähe geborgen fühlt (cf. Meyrink 2018, 72).

Der Figur des angesehenen Schemajah Hillel steht im Roman jene des Aaron Wassertrums gegenüber. Er erfüllt, zumindest auf den ersten Blick, das Klischee des negativ konnotierten Juden, der seinen Reichtum geheim hält und stets auf den eigenen Vorteil bedacht ist. Erst später stellt sich heraus, dass Wassertrum zwar viel Macht im Judenviertel besitzt, aber kein böser Mensch ist. Das jüdische Volk insgesamt kann im Roman als Stereotyp des Fremden wahrgenommen werden, die Bewohner*innen des Ghettos werden fast ausschließlich negativ und als zwielichtige Gestalten dargestellt. Daran schließen weitere Diskurse an, die den Roman zu großen Teilen beherrschen; nämlich jener des ungewöhnlichen Aussehens, jener des Hässlichen und der Diskurs der Behinderung.

Das Aussehen der Bewohner*innen im Prager Judenviertel wird, abgesehen von Mirjam und Angelina, als abstoßend beschrieben. So wird beispielsweise über den Trödler Aaron Wassertrum Folgendes berichtet: „Als habe Aaron Wassertrum meinen Blick gefühlt, wandte er plötzlich sein Gesicht zu mir empor. Sein starres, gräßliches

Gesicht mit den runden Fischaugen und der klaffenden Oberlippe, die von einer Hasenscharte gespalten ist.“ (Meyrink 2018, 11f.) Auch Rosina wird als hässlich beschrieben: „Rosina ist von jenem Stamme, dessen rothaariger Typus noch abstoßender ist als der der anderen. Dessen Männer engbrüstig sind und lange Hühnerhälse haben mit vorstehendem Adamsapfel.“ (Meyrink 2018, 11) Aber auch jenen beiden Frauen, nämlich Mirjam und Angelina, die aufgrund ihres Äußeren nicht als hässlich gelten, werden bestimmte Makel zugeschrieben. So wird Mirjam zwar als schönes Lichtwesen beschrieben, im Laufe der Handlung wird jedoch deutlich, dass sie in gewisser Weise geisteskrank ist und in ihrer eigenen Traumwelt lebt. Mit dem wenigen Schönen, das im Text erwähnt wird, scheint stets auch Negatives einherzugehen. Neben einer Reduzierung auf Hässlichkeit wird bei der Beschreibung der Figuren im Roman außerdem häufig auf Behinderungen und Erkrankungen aufmerksam gemacht. So heißt es beispielsweise: „Jaromir, der taubstumm ist, und dessen ganzes Denken eine ununterbrochene wahnsinnige Gier nach Rosina erfüllt, irrt wie ein wildes Tier im Haus umher, und sein unartikuliertes heulendes Gebell […] klingt so schauerlich.“ (Meyrink 2018, 15) Jaromir wird zudem als „Krüppel“ (Meyrink 2018, 15) bezeichnet, sein Bruder Loisa hingegen als blatternarbig (cf. Meyrink 2018, 13).

Hässliche, behinderte und psychisch oder physisch kranke Menschen gelten jedoch nicht als Ausgestoßene innerhalb des Ghettos, weil dort sämtlichen Bewohner*innen irgendein Makel zugeschrieben wird. Als Kollektiv stehen sie allerdings für die Anderen, weil die jüdische Minderheit in einem eigenen, isolierten Stadtteil angesiedelt ist und ihre Angehörigen somit als die Ausgestoßenen Prags betrachtet werden müssen. Das Aussehen der Menschen steht in *Der Golem* in engem Zusammenhang mit dem Medizindiskurs. Wie bereits thematisiert, scheint sowohl für das Äußerliche als auch für das Verhalten vieler Figuren eine psychische oder physische Erkrankung verantwortlich zu sein. An keiner Stelle wird jedoch erwähnt, dass die Menschen in der Judenstadt Zugang zu medizinischer Versorgung hätten. Der medizinische Diskurs ist dort, wo er überhaupt zur Sprache kommt, durchwegs negativ besetzt. So wird er beispielsweise an der Figur des Medizinstudenten Charousek sichtbar, der als hasszerfressen dargestellt wird und sich vorwiegend für seinen illegitimen Vater Aaron Wassertrum interessiert. Auch Dr. Savioli fällt nicht durch seine Arbeit als Mediziner auf, sondern lediglich durch sein moralisch verwerfliches Verhalten – er unterhält eine Liebesaffäre mit der verheirateten Angelina. Eine wichtige Rolle kommt der Medizin in Bezug auf Athanasius Pernath zu, denn vor vielen Jahren wurde bei ihm

von einem Arzt „so eine gewisse Methode [angewandt]; […] seine Krankheit [wurde] mit vieler Mühe eingemauert, […] – so wie man eine Unglücksstätte einfriedet, weil sich an sie eine traurige Erinnerung knüpft." (Meyrink 2018, 53) Die Macht des behandelnden Arztes über Pernath wird insofern deutlich, als gegen den Willen des Protagonisten eine Hypnose vorgenommen worden ist und er seither darunter leidet: „Ich war wahnsinnig gewesen und man hatte Hypnose angewandt, hatte das – ‚Zimmer' verschlossen, das die Verbindung zu jenen Gemächern meines Gehirns bildete, und mich zum Heimatlosen inmitten mich umgebenden Lebens gemacht." (Meyrink 2018, 53) Der große Einfluss, den Ärzte auf Menschen ausüben, und die Macht, die sie über sie erlangen können, zeigen sich nicht nur am eben genannten Beispiel. Auch das Handeln des im Roman näher beschriebenen Augenarztes Dr. Wassory erinnert mehr an einen Scharlatan denn an einen ethisch-moralisch richtig und verantwortungsbewusst handelnden Arzt. Er diagnostiziert – häufig zu Unrecht und mit Absicht falsch – bei zahlreichen Patient*innen die bösartige Augenerkrankung Grüner Star, die zur Erblindung führt, und nutzt die Ängste und Sorgen der Betroffenen, um bei ihnen eine kostspielige Iridektomie durchzuführen, welche die Erkrankung aufhalten kann: „Unzählige Male – besonders an Frauen – konstatierte er grünen [sic!] Star, wo harmlose Sehstörungen vorlagen, nur um zu einer Operation zu kommen, die […] viel Geld eintrug. […] Da endlich hatte er vollkommen Wehrlose in der Hand." (Meyrink 2018, 32) An dieser Stelle wird deutlich, dass innerhalb des ohnehin streng hierarchisch geordneten Medizindiskurses Frauen als noch wehrloser als Männer wahrgenommen und dass sie aufgrund des ihnen unterstellten Unvermögens und ihres Vertrauens in die Medizin ausgenutzt werden. Insgesamt scheint ehrliche und tatsächlich heilende Medizin den Reichen vorbehalten zu sein.

Der deutsche Philosoph Karl Rosenkranz beschreibt in seiner *Ästhetik des Häßlichen* (1853) das Hässliche als Verbindung zwischen dem Schönen und Komischen und als Negativschönes (cf. Rosenkranz 2007, 12ff.). Das Hässliche ist mit dem Schönen demnach untrennbar verbunden. Er unterscheidet dabei zwischen dem Naturhässlichen, dem Geisthässlichen und dem Kunsthässlichen. Bezogen auf Meyrinks *Der Golem* und insbesondere auf die Darstellung und Beschreibung der Menschen in der Erzählung scheint eine Verbindung zum Geisthässlichen naheliegend. Rosenkranz geht davon aus, dass „alles Gefühl und Bewußtsein der Freiheit verschönt und alle Unfreiheit verhäßlicht" (Rosenkranz 2007, 33). Dies könnte auf den ersten Blick eine Erklärung dafür sein, warum der Großteil der Figuren im Roman Meyrinks

hässlich ist. Denn für die Bewohner*innen des Ghettos halten sich Selbstbestimmung und Freiheitsgefühl in Grenzen, was laut Rosenkranz zu einer bestimmten Form von Hässlichkeit führt, eben dem Geisthässlichen. Er stellt zwar das Böse mit dem Geisthässlichen gleich (cf. Rosenkranz 2007, 35), sieht aber dennoch die Möglichkeit, dass hässliche Menschen, falls diese über Tugenden wie Klugheit und Mitgefühl verfügen, schön erscheinen können:

> Weil der Leib im Verhältnis zum Geist einen nur symbolischen Wert ansprechen darf, so erklärt sich, wie es möglich wird, daß ein Mensch körperlich sogar häßlich sein kann, schief gewachsen, von unregelmäßigen Gesichtszügen, blatternarbig und daß er doch dies alles nicht nur kann vergessen lassen, sondern […] daß er diese unglücklichen Formen von innen heraus mit einem Ausdruck zu beleben vermag, dessen Zauber uns unwiderstehlich hinreißt […]. (Rosenkranz 2007, 34)

Rosenkranz stellt außerdem fest, dass „das Böse als das Geisthäßliche, wenn es habituell wird, die Physiognomie des Menschen verhäßlichen müsse“ (Rosenkranz 2007, 35), weil dies in seinem Wesen liege. Als jene Laster, die als böse gelten und zu Hässlichkeit führen, erwähnt Rosenkranz zum Beispiel Hass, Neid, Wollust oder Lüge (cf. Rosenkranz 2007, 35). All diese Untugenden spielen im Handeln der Figuren in *Der Golem* eine zentrale Rolle. So betrügen etwa Angelina und Dr. Savioli mit ihrer Affäre sowohl Angelinas Ehemann als auch ihre anderen Mitmenschen, Dr. Wassory belügt seine Patient*innen und der Medizinstudent Charousek trifft ständig zwielichtige Entscheidungen aufgrund seines Hasses auf Aaron Wassertrum. Auch Wollust zeigt sich im Roman als Grundlage des Geisthässlichen, insbesondere bei Jaromir, den eine wahnsinnige Gier nach Rosina erfüllt. Rosenkranz geht noch einen Schritt weiter und behauptet, dass Hässlichkeit noch zunimmt, wenn Böses gewollt und absichtlich getan wird (cf. Rosenkranz 2007, 35). Auch diese These bestätigt sich an manchen Stellen im Roman, denn bestimmte, negative Handlungen der Figuren – wie etwa Wassertrums Verleumdung Pernaths, die diesen ins Gefängnis bringt – werden absichtlich ausgeführt. Außerdem weist Rosenkranz darauf hin, dass Menschen – nicht nur vereinzelte Individuen, sondern größere Gruppen – auch aufgrund widriger äußerer Umstände „hässlich“ werden können (cf. Rosenkranz 2007, 36). Dabei unterscheidet er zwischen singulären Verunstaltungen, die etwa durch ansteckende Krankheiten hervorgerufen werden, und partikulären Verunstal-

tungen, die beispielsweise aus der Anpassung an einen bestimmten Ort resultieren (cf. Rosenkranz 2007, 36). Beides trifft auf die Figuren in *Der Golem* zu: Zum einen sind die Menschen im Ghetto gezwungen, sich an schwierige Lebensumstände wie mangelnde Hygiene, fehlende medizinische Versorgung oder große Kälte im Winter anzupassen, zum anderen gibt es Fehlbildungen, die auf frühere Erkrankungen zurückzuführen sind, wie etwa das blatternarbige Gesicht Loisas.

Ein weiterer Diskurs, der Teile des Romans durchzieht und Auswirkungen sowohl auf die Handlung an sich als auch auf verschiedene Figuren hat, zeigt sich anhand der im Ghetto anzutreffenden Architektur. Die alte Prager Judenstadt, wie sie in *Der Golem* skizziert wird, kann als Topos der Fremdheit wahrgenommen werden. Den Gebäuden kommt im Stadtteil, in dem dunkle und verwinkelte Gassen das Gesamtbild prägen, eine besondere Bedeutung zu. So nutzt Meyrink die Personifizierungen von Häusern, um zugleich den Seelenzustand des Protagonisten Pernath darzustellen: „Mir war, als starrten die Häuser alle mit tückischen Gesichtern voll namenloser Bosheit auf mich herüber – die Tore: aufgerissene schwarze Mäuler, aus denen die Zungen ausgefault waren, Rachen die jeden Augenblick einen gellenden Schrei ausstoßen konnten [...].“ (Meyrink 2018, 37f.) Deutlich wird an dieser Stelle außerdem, welche Macht Gebäude, als Nicht-Menschliches, über die Bewohner*innen haben. Die Häuser und Bauwerke wirken wie bedrohliche Kontrollinstanzen, welche die Menschen im Ghetto ständig beobachten und durch ihre Lebendigkeit einschüchtern: „Die Laternen staunten mich an mit zwinkernden Augen [...]. Vor dem dunklen Eingang zur Judenstadt hockten Buden des Weihnachtsmarktes.“ (Meyrink 2018, 85) Der Protagonist selbst weist darauf hin, dass die Gebäude Einfluss auf die im Viertel lebenden Menschen haben und über mehr Macht verfügen als ihre Bewohner*innen: „Oft träumte mir, [...] daß sie [die Häuser] die heimlichen, eigentlichen Herren der Gasse seien [...].” (Meyrink 2018, 27) Den Gebäuden wird ein Eigenleben zugeschrieben und sie werden anthropomorphisiert. Ihnen werden, ähnlich wie den jüdischen Bewohner*innen, stereotype Eigenschaften wie Hinterhältigkeit und Bosheit unterstellt. Durch die Assanierung, von der nach Pernaths Befreiung aus dem Gefängnis berichtet wird, wird die Judenstadt für Pernath zu einem fremden Ort und er selbst zu einem Fremden in dem für ihn eigentlich so vertrauten Stadtviertel.

Gendertheoretische Perspektive – Verworfene, Cyborgs und (positive) Zukunftsvisionen

Wenn Judith Butler von Verworfenen spricht, meint sie damit jene Menschen, denen vom Gros der Gesellschaft aus unterschiedlichen Gründen der Subjektstatus abgesprochen wird:

> Diese Matrix mit Ausschlußcharakter, durch die Subjekte gebildet werden, verlangt somit gleichzeitig, einen Bereich verworfener Wesen hervorzubringen, die noch nicht ‚Subjekte' sind, sondern das konstitutive Außen zum Bereich des Subjekts abgeben. Das Verworfene […] bezeichnet hier genau jene ‚nicht lebbaren' und ‚unbewohnbaren' Zonen des sozialen Lebens, die dennoch dicht bevölkert sind von denjenigen, die nicht den Status des Subjekts genießen, deren Leben im Zeichen des ‚Nicht-Lebbaren' jedoch benötigt wird, um den Bereich des Subjekts einzugrenzen. Diese Zone der Unbewohnbarkeit wird die definitorische Grenze für den Bereich des Subjekts abgeben; sie wird jenen Ort gefürchteter Identifizierung bilden, gegen den – und kraft dessen – der Bereich des Subjekts seinen eigenen Anspruch auf Autonomie und Leben eingrenzen wird. In diesem Sinne ist also das Subjekt durch die Kraft des Ausschlusses und Verwerflichmachens konstituiert, durch etwas, was dem Subjekt ein konstitutives Außen verschafft, ein verwerfliches Außen, das im Grunde genommen ‚innerhalb' des Subjekts liegt, als dessen eigene fundierende Zurückweisung. (Butler 1995, 23)

Die von Butler beschriebenen Bereiche der bzw. des Verworfenen lassen sich auch in Meyrinks *Der Golem* aufspüren. Der jüdischen Bevölkerung Prags wird ein eigenes Stadtviertel zugeteilt, wo die Bewohner*innen als nicht autonome Wesen leben müssen. Juden werden demnach von der restlichen Prager Gesellschaft ausgeschlossen und separiert im Ghetto zusammengepfercht. Nach Butler können somit sämtliche Figuren im Roman, die in dieser „Zone des Unbewohnbaren" (Butler 1995, 23) hausen müssen, wie Athanasius Pernath, Aaron Wassertrum oder Charousek, um nur einige zu nennen, als Verworfene oder Andere bezeichnet werden.

In einer weiteren metadiegetischen Erzählung, die Pernath von seinem Weggefährten Zwakh berichtet wird, und die vom Rechtsgelehrten Dr. Hulbert und seinem Bataillon handelt, wird ebenfalls das Verworfene im Sinne Butlers zum Thema. Der berühmte Rechtsgelehrte vergisst trotz seiner Erfolge nie auf die von der Gesellschaft

Ausgegrenzten. So kümmert er sich um alles, „was an lichtscheuem Gesindel in der Judenstadt sein Wesen“ (Meyrink 2018, 63) treibt und gründet eine Gemeinschaft namens „das Bataillon“ (Meyrink 2018, 63). Als Beispiel für Hulberts gute Taten beschreibt Zwakh die Situation einer Prostituierten: „Sollte eine unterstandslose Dirne aus der Stadt gewiesen werden, so heiratet sie schnell einen Strolch, der bezirkszuständig war, und wurde dadurch ansässig.“ (Meyrink 2018, 63) Der Rechtsgelehrte findet stets Auswege für seine Schützlinge, die Zwakh als die „Ausgestoßenen der menschlichen Gesellschaft“ (Meyrink 2018, 63) bezeichnet und zu denen „Bettler, Vagabunden, Zuhälter und Dirnen, Trunkenbolde und Lumpensammler“ (Meyrink 2018, 63) gehören.

Aus einer gendertheoretischen Perspektive betrachtet, erfahren die Figuren in *Der Golem* diskursive Zuschreibungen, die sie stets eindeutig als männlich oder weiblich klassifizieren. Im Roman dominieren die männlichen Figuren wie der Protagonist Athanasius Pernath. Von Beginn an agieren Männer aktiver als Frauen, sie kommen deutlich häufiger zu Wort, erzählen Geschichten – wie die für die Handlung relevante Golem-Sage – und nehmen lebhaft an Diskussionen teil. Auffallend oft werden Männer im Roman aber auch mit Tieren verglichen, bzw. wird ihnen tierähnliches Verhalten zugeschrieben. So haben rothaarige Männer „lange Hühnerhälse“ (Meyrink 2018, 11), während etwa Aaron Wassertrum, der „wie eine menschliche Spinne“ (Meyrink 2018, 12) wirkt, durch runde Fischaugen auffällt. Tierähnliches Verhalten wird außerdem Jaromir zugesprochen, denn er „irrt wie ein wildes Tier im Hause umher, und sein unartikuliertes heulendes Gebell […] klingt so schauerlich, daß einem das Blut in den Adern stockt“ (Meyrink 2018, 15). In ihrem Text *A Cyborg Manifesto* (1985) weist Donna Haraway darauf hin, dass eine klare Trennung zwischen Tier und Mensch nicht mehr vorbehaltlos möglich sei: „Sprache, Werkzeuggebrauch, Sozialverhalten, Geist, nichts ist mehr übrig, das die Trennungslinie zwischen Mensch und Tier überzeugend festzulegen vermag […]. Biologie und Evolutionstheorie […] haben auch die Linie, die Menschen und Tiere scheidet, in eine blasse Spur verwandelt […].“ (Haraway 1995, 36f.) Der im Denken der Menschen fest verankerte Gedanke eines Mensch/Tier-Dualismus muss laut Haraway aufgebrochen werden, er scheint nicht mehr zeitgemäß zu sein.

In Gustav Meyrinks *Der Golem* wird dieser althergebrachte Dualismus mehrfach thematisiert, wobei er je nach Kontext sowohl als kritisch hinterfragend als auch bestätigend und bestärkend wahrgenommen werden kann. Hinterfragt wird

er vor allem deshalb, weil – wie aus den zuvor zitierten Textstellen hervorgeht – Menschen, insbesondere männliche Figuren, als tierähnlich dargestellt werden oder ihnen Eigenschaften von Tieren zugeschrieben werden. Heutige Leser*innen werden aufgrund des ungewöhnlichen Vergleichs auf den Dualismus aufmerksam und dazu angeregt, ihn kritisch zu hinterfragen. Weil das Tierähnliche im Roman jedoch stets negativ konnotiert ist und in engem Zusammenhang mit dem Hässlichem, Unheimlichen und zum Teil Grausamen steht, wird den Lesenden auch vermittelt, dass tierische Eigenschaften und Verhaltensweisen nicht zu Menschen passen und lediglich notwendig sind, um das Schlechte, Böse, Hässliche oder Mangelhafte eines Menschen hervorzuheben. Auf diese Weise wird das dominante Denkmuster einer scharfen Abgrenzung zwischen Mensch und Tier bestätigt, verstärkt und schlussendlich tradiert. Erneut lassen sich an dieser Stelle Parallelen zu Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* feststellen. Das Hässliche ist vom Schönen abhängig und kann nicht für sich selbst als absolute Größe stehen. Das Schöne gilt laut Rosenkranz als die sinnlich erfassbare Seite des ideellen Wahren und Guten. Da nun aber so gut wie alle männlichen Figuren im Roman negativ dargestellt werden, ist es nicht verwunderlich, dass keine von ihnen als schön bezeichnet wird. Das Schöne zeigt sich lediglich bei weiblichen Figuren, namentlich bei Mirjam und Angelina. Mit dem Schönen und dem Hässlichen wird somit ein weiterer Dualismus im Roman zu einem zentralen Thema, der keinesfalls aufgebrochen, sondern an vielen Stellen bestätigt wird: Denn die männlichen Figuren, ihr Stadtviertel und das Hässliche bilden stets eine unauflösliche Einheit.

Welche Rolle wird nun aber der Frau bzw. dem Weiblichen im Roman zugedacht? Wie bereits erwähnt, sind weibliche Figuren deutlich unterrepräsentiert und werden – mit Ausnahme von Mirjam und Angelina – überwiegend negativ konnotiert. So wird etwa Wassertrums Tochter Rosina als hässlich und verführerisch zugleich bezeichnet. Sie spielt insbesondere mit den Gefühlen Jaromirs: „Von Zeit zu Zeit denkt sich Rosina, um die Folter aufs äußerste anzuspannen, […] Höllisches aus. […] Mit ihrer ewig lächelnden Miene teilt sie dem Krüppel hastig Dinge mit, die ihn in eine fast irrsinnige Erregung versetzen […].“ (Meyrink 2018, 25) Auch bei der Darstellung Angelinas überwiegen trotz ihrer Schönheit die negativen Eigenschaften – sie betrügt ihren Mann mit Dr. Savioli. Mirjam wird als leichtgläubig und naiv beschrieben. Außerdem wird an ihrer folgenden Aussage deutlich, welche Rolle den Frauen zugedacht wird: „Also: wenn ich sage, ich muß noch einmal heiraten, so meine ich

damit, daß ich mir zwar bis jetzt den Kopf über die näheren Umstände nicht zerbrochen habe, den Sinn des Lebens aber gewiß nicht verstünde, wenn ich annehmen würde, ich sei als Weib auf die Welt gekommen, um kinderlos zu bleiben.“ (Meyrink 2018, 165f.) Die untergeordnete Rolle der Frauen wird auch am medizinischen Diskurs sichtbar, innerhalb dessen sie von skrupellosen Ärzten wie Dr. Wassory als unwissende und naive Geschöpfe ausgenutzt werden. Dieser hat die unnötigen Iridektomien besonders häufig an Frauen vorgenommen (cf. Meyrink 2018, 32). Im Salon Loisitschek, einer dubiosen Kneipe, werden Frauen hingegen vorrangig als zerlumpte Dirnen dargestellt, die den Männern ausgeliefert sind:

> Dirnen von den Schanzen, ungekämmt, schmutzig, barfuß, die festen Brüste kaum verhüllt […], Zuhälter daneben […], Viehhändler mit haarigen Fäusten und schwerfälligen Fingern, die bei jeder Bewegung eine stumme Sprache der Niedertracht redeten, vazierende Kellner mit frechen Augen und blatternarbige Kommis mit karierten Hosen. (Meyrink 2018, 58)

Im selben Lokal spuckt außerdem ein Dragonerrittmeister einem Mädchen einen Zigarettenstummel ins Haar (cf. Meyrink 2018, 66). Eine leichte Überlegenheit der Mädchen und Frauen gegenüber den männlichen Figuren zeigt sich lediglich im Liebesdiskurs. Rosina spielt zum Beispiel, wie beschrieben, mit Jaromir. Athanasius Pernath reicht bereits der Anblick einer schönen Dame, um ihr ausgeliefert zu sein: „Ihre Schönheit benahm mir fast den Atem, und ich stand wie gebannt. Am liebsten wäre ich vor ihr niedergefallen und hätte ihr die Füße geküßt […].“ (Meyrink 2018, 81) Auch Angelina und Mirjam, die Pernath beide immer wieder in ihren Bann ziehen, haben Einfluss auf dessen Verhalten und Handeln. Zwakh bringt die Macht der Frauen in der Liebe auf den Punkt: „Wenn man bedenkt, was ein Weib aus einem Mann machen kann bloß dadurch, daß sie ihn verliebt sein läßt in sich: es ist zum Staunen.“ (Meyrink 2018, 179f.) Mit Blick auf jene Figuren, die im Laufe der Analyse bereits erwähnt wurden, wird der Dualismus Mann/Frau bzw. männlich/weiblich in *Der Golem* bestätigt und weder hinterfragt noch aufgebrochen. Zu stereotyp und heteronormativ werden männliche und weibliche Subjekte diszipliniert und konstruiert.

Dennoch gibt es im Roman mit der Thematisierung des Hermaphroditen einen Bereich, der den Dualismus männlich/weiblich offenkundig infragestellt. Der Herm-

aphrodit steht nicht für männlich oder weiblich, sondern ist beides in einem: In ihm verbinden sich beide Geschlechter zu einem Zwitterwesen. Der Protagonist Athanasius Pernath träumt immer wieder von ihm; auch zu Beginn des Romans, unmittelbar nachdem ihm das Buch zur Ausbesserung übergeben wurde: „Ein Mann und ein Weib umschlangen sich. […] meine Augen suchten das verschlungene Paar. Das aber hatte sich verwandelt in eine einzige Gestalt und saß, halb männlich, halb weiblich, – ein Hermaphrodit – auf einem Throne von Perlmutter." (Meyrink 2018, 21). Sowohl der Lustmörder Laponder (cf. Meyrink 2018, 237) als auch Pernaths Weggefährte Prokop (cf. Meyrink 2018, 179) bezeichnen die Möglichkeit, ein Hermaphrodit zu werden als erstrebenswert. Für Mirjam handelt es sich beim Hermaphroditen um das höchste Ziel der Menschheit bzw. um einen Neubeginn: „Ich meine: Die magische Vereinigung von männlich und weiblich im Menschengeschlecht zu einem Halbgott. Als Endziel! – Nein, nicht als Endziel, als Beginn eines neuen Weges […]." (Meyrink 2018, 166) Die große Bedeutung des Hermaphroditen in *Der Golem* zeigt sich nicht nur an den häufigen Erwähnungen, sondern auch daran, dass der Roman mit einem Hinweis auf dieses Wesen und mit einer scheinbaren Verschmelzung Mirjams und Pernaths endet. Für Donna Haraway zählt der hartnäckige Dualismus männlich/weiblich zu jenen problematischen, die aufgelöst werden müssen, weil sie dazu beitragen, dass über Andere Macht ausgeübt wird (cf. Haraway 1995, 67). Meyrink gelingt mit der Skizzierung des Hermaphroditen eine Zukunftsvision im Sinne Haraways. Demnach könnte der Hermaphrodit im Roman, wo er stets positiv konnotiert wird, als Cyborg bezeichnet werden. Der Begriff „Cyborg" steht bei Haraway als Metapher für Lebensformen, die nicht dualistisch zugeordnet werden können (cf. Haraway 1995, 72). Bei Judith Butler entspricht der Hermaphrodit, wie er von Meyrink skizziert wird, dem Bereich der Verworfenen. Der Hermaphrodit symbolisiert das Aufbrechen der heteronormativen Matrix von männlich/weiblich, wodurch ein Anderes oder Drittes entsteht (cf. Butler 1995, 23). Als Verworfener kann der Hermaphrodit in *Der Golem* auch deshalb bezeichnet werden, weil für ihn kein Platz innerhalb der Prager Judenstadt vorgesehen ist.

Dem positiven Zukunftsbild des Hermaphroditen steht im Roman die Figur des Golems als negative Vergangenheitsschau gegenüber. Der Golem wird im Text zu einer Metapher für das Unheimliche. Er steht für negative Vorzeichen und Ereignisse, denn sobald er erscheint, passiert ein Unglück. Alle Figuren im Roman, die in Zusammenhang mit dem Golem erwähnt werden, fürchten sich vor ihm bzw. vor dem

Unerklärlichen und dem Unbekannten. Die Geschichte vom Golem wird im Roman von Zwakh erzählt. Dieser schildert auch seine eigene Begegnung mit dem unheimlichen Wesen: „Wie aus dem Boden gewachsen stand er vor mir. Und eine gewisse dumpfe Furcht, es stehe wieder etwas Unerklärliches nahe bevor, befiel mich […].“ (Meyrink 2018, 48) Auffallend ist, dass im Leben des Protagonisten Athanasius Pernath immer dann, wenn der Golem auftaucht, eine besondere Ausnahmesituation vorherrscht. Der Golem fungiert somit als Unheilbringer.

Die Figur des Golems dient im Roman allerdings auch als Metapher für die Auseinandersetzung mit dem eigenen Inneren. Der Golem scheint das zu sein, was von den Figuren, insbesondere von Pernath, verdrängt wird. Er steht für jenen Teil der Seele, der von den Individuen noch erforscht werden muss. Demnach ist der Golem auch ein Teil Pernaths. An einigen Stellen verschmilzt die Identität des Protagonisten mit jener des Golems, beispielsweise in Form des Pagats. Der Golem hat eine Doppelgängerfunktion inne, denn er ergreift Besitz von anderen, indem er zuerst in leiblicher Gestalt erscheint und sich schließlich ihrer Körper bemächtigt. Dies führt zu einem Selbstverlust, der sich in Form eines Traumzustandes äußert. Der Golem erscheint einerseits als schattenhafter Doppelgänger Pernaths, weil er einen Teil seines Selbst repräsentiert, das ihm bisher fremd war (cf. Meyrink 2018, 268) und andererseits als Ausdruck einer kollektiven Seele der im Ghetto lebenden Menschen.

Fazit

Die Figur des Golems, eine belebte Gestalt aus Lehm, die Befehle ausführt, aber nicht sprechen kann, steht bereits in der altjüdischen Sage für das Ziel der Menschen, das eigene Ebenbild durch wissenschaftliche Versuche oder Zauberkraft zu erschaffen (cf. Xanke/Bärenz 2012, 36f.). Wie in der Sage kann der Golem in Meyrinks Roman selbst nicht sprechen, dort – durchgehend negativ konnotiert – ist er Unheilbringer, Doppelgänger und unheimliches Wesen zugleich. Er ist Produkt und Provokation in einem und wird von den Bewohner*innen des Ghettos als Bedrohung wahrgenommen. Die mit ihm verknüpften Vorahnungen sind stets negativer Natur, ausgelöst vor allem durch schlimme Ereignisse, die sein Auftauchen stets mit sich bringt. Dem Bereich der/des Verworfenen, wie ihn Butler definiert, kann jedoch vielmehr

der Hermaphrodit zugeordnet werden. In ihm wird die heteronormative Matrix von männlich/weiblich aufgebrochen und es wird ein sogenanntes Anderes oder Drittes hervorgebracht. Im Gegensatz zur Figur des Golems wird der Hermaphrodit durchgehend positiv dargestellt und steht für ein positives Zukunftsbild – für eine Welt, in der männlich und weiblich keine Rolle mehr spielen. Dementsprechend kann er nach Haraway als Cyborg bezeichnet werden.

Wenn auch nur am Rande im Roman skizziert, kommt mit dem Diskurs der Behinderung ein Thema zur Sprache, das ebenfalls – vor allem im poststrukturalistischen Denken – mit Haraways Begriff des Cyborgs zusammengedacht werden kann. In den Gender Studies häufig und sehr unterschiedlich rezipiert, hat die Cyborg-Figur in den Disability Studies lange Zeit eine untergeordnete Rolle gespielt (cf. Reeve 2012, 91). Technische Neuerungen und Entwicklungen sowohl in Form von Neuroimplantaten oder Sinnesprothesen als auch in der synthetischen Biologie führen zu einer Assoziation mit Haraways Cyborg und dementsprechend zu neuen Verkörperungen, Deutungen und Wahrnehmungen von Behinderung (cf. Seitzer 2017, 158). Im Cyborg-Diskurs wird auch nicht zwingend vorausgesetzt, dass der physische Körper Verbindungspunkte zwischen dem Organischen und Mechanischen oder Technischen aufweist. Differenzierungen zwischen Menschen, die aufgrund von Defiziten oder Beeinträchtigungen bislang als gerechtfertigt gegolten haben, lassen sich nun mithilfe der Figur des Cyborgs entkräften. Der Cyborg kann sogar das Verbindende sein und Grenzen auflösen. Das Unvollkommene wird somit, nicht nur aufgrund sich ständig entwickelnder Technologien, zum selbstverständlichen Merkmal des Körpers: „Erst dadurch, dass wir das, was wir sind oder sein wollen, definieren und kategorisieren, unterwerfen wir es einem höheren Ganzen. Erst durch die Vorstellung der Ganzheit und Perfektion geben wir dem, was wir sind oder sein wollen, das Potenzial imperfekt zu sein.“ (Seitzer 2017, 164)

Sämtliche jüdische Bewohner*innen des im Roman beschriebenen Prager Stadtteils können außerdem als Verworfene im Sinne Butlers angesehen werden, denn sie werden von der restlichen Prager Bevölkerung ausgeschlossen und leben in einer strikt abgegrenzten, ihnen von der Obrigkeit zugewiesenen Umgebung. Anders als der Dualismus männlich/weiblich wird jener des Schönen/Hässlichen bestätigt und tradiert. Das Hässliche, Unheimliche, Unerklärliche und das Böse durchziehen den gesamten Roman und stehen stets in engem Zusammenhang mit den jüdischen Menschen, ihrem Stadtteil und den dortigen Gebäuden. Karl Rosenkranz‘ These,

dass Hässlichkeit aus Unfreiheit und Laster wie Hass, Wollust oder Lüge resultiert, lässt sich auf die Figuren in *Der Golem* übertragen. Auch sie werden beinahe ausschließlich als unschön beschrieben. Verunstaltungen durch (ansteckende) Krankheiten oder durch ungesunde Lebens- und Wohnverhältnisse können laut Rosenkranz ebenfalls zu Hässlichkeit führen – diese Voraussetzungen treffen auf die meisten Figuren im Roman zu.

Meyrinks *Der Golem* wird von verschiedenen Diskursen beherrscht, die unterschiedliche Formen der Machtausübung mit sich bringen: Die bedeutendsten sind der Diskurs des Okkultismus, Spiritismus und der Mystik, jener des physischen Aussehens der Menschen, jener der Behinderung und der Medizin sowie jener der Architektur der Prager Judenstadt. Die Darstellung des Okkultismus, auch geprägt von Meyrinks eigenen Erfahrungen mit und seinem Interesse an Spirituellem, geschieht in erster Linie anhand der immer wieder aufkommenden Thematisierung des Tarock-Spiels, dessen Karten-Symbolik und der Verweise auf die Kabbala. Der hohe Stellenwert des Okkultismus ist auch bei einigen Protagonist*innen, insbesondere bei Pernath, zu erkennen. Dementsprechend viel Macht wird somit von jenen Figuren ausgeübt, die auf diesem Gebiet bewandert sind und seine „Sprache" beherrschen. Eng miteinander verbunden sind der Diskurs der Behinderung und jener des meist hässlichen Aussehens der im Ghetto lebenden Menschen. Beide sind Ausdruck der schlechten Lebensbedingungen, die keine der handelnden Figuren verbessern kann. Dieser Eindruck wird auch durch den medizinischen Diskurs verstärkt, denn die Bewohner*innen des Ghettos haben nahezu keinen Zugang zu ärztlicher Versorgung. Lediglich, wenn ein Arzt zu seinem eigenen Vorteil handelt, werden hilflose Menschen aufgrund der vorhandenen Machtstruktur ausgenutzt und benutzt. In der Prager Judenstadt zeigt sich außerdem die „Macht" der Architektur und einzelner Gebäude anhand ihrer Personifizierung. Diese führt letztlich dazu, dass die Häuser von den dort lebenden Menschen als Kontrollinstanzen und zum Teil sogar als beherrschende Machtinstanzen wahrgenommen werden.

In Gustav Meyrinks Roman steht – zusammenfassend formuliert – der Golem als Unheilbringer, als Rückblick auf Vergangenes, dem Hermaphroditen, dem Zwitterwesen, als Sinnbild für eine positive Zukunft gegenüber. Der Dualismus Vergangenes/Zukünftiges zieht sich durch den ganzen Roman, der Schluss jedoch bewahrt die Hoffnung auf eine bessere Zukunft, in der althergebrachte westliche Traditionen keine Rolle mehr spielen: „Das Flügeltor ist der Gott selbst: ein Hermaphrodit aus

zwei Hälften […] – die rechte weiblich, die linke männlich. […] Dann fallen die Flügel des Tores zu, und ich erkenne nur noch den schimmernden Hermaphroditen." (Meyrink 2018, 262f.)

Bibliografie

Banzhaf, Hajo (1990): *Schlüsselworte zum Tarot*. München: Goldmann.

Burtscher-Bechter, Beate (2004): „Diskursanalytisch-kontextuelle Theorien". In: Sexl, Martin (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG / UTB, 257-288.

Butler, Judith (1995): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin Verlag.

Foucault, Michel (1994): „Die Maschen der Macht". In: Foucault, Michel: *Analytik der Macht. Hg. von Daniel Defert und Francois Ewald*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 220-239.

Foucault, Michel (1993): *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt/Main: Fischer.

Frank, Eduard (1957): *Gustav Meyrink. Werk und Wirkung*. Büdingen-Gettenbach: Avalun-Verlag.

Gelbin, Cathy S. (2006): „Das Monster kehrt zurück: Golemfiguren bei Autoren der jüdischen Nachkriegsgeneration". In: Kormann, Eva/Gilleir, Anke/Schlimmer, Angelika (Hg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüre des Androiden*. Amsterdam/New York: Rodopi, 145-159.

Haraway, Donna (1995): „Ein Manifest für Cyborgs". In: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen.* Frankfurt/Main: Campus, 33–73.

Henschen, Hans-Horst (2017): „Gustav Meyrink". In: Brittnacher, Hans Richard (Hg.): *Horrorliteratur*. Stuttgart: J. B. Metzler, 158-161.

Karlsböck, Tanja/Eidherr, Armin (2014): „Der Golem". In: *Handbuch Jüdische Kulturgeschichte*: http://hbjk.sbg.ac.at/kapitel/der-golem/ (Zugriff am 22.12.2021).

Meyrink, Gustav (2018): *Der Golem*. München: dtv.

Reeve, Donna (2012): „Cyborgs, Cripples and iCrip: Reflections on the contribution of Haraway to disability studies". In: Goodley, Dan/Hughes, Bill/Davis, Lennard (Hg.): *Disability and Social Theory. New Developments and Directions*. London: Palgrave Macmillan, 91-111.

Rosenkranz, Karl (2007): Ästhetik *des Häßlichen*. Stuttgart: Reclam.

Seitzer, Philipp (2017): „Behinderte Cyborgs. Konstruktionen in einer Cyborg-Gesellschaft". In: *Behindertenpädagogik. Vierteljahresschrift für Behindertenpädagogik und Integration Behinderter in Praxis, Forschung und Lehre,* 2/2017, 157-181.

Xanke, Lisa/Bärenz, Elisabeth (2012): „Künstliche Intelligenz in Literatur und Film – Fiktion oder Realität?". In: *Journal of New Frontiers in Spatial Concepts* 4, 36-43.

Widerstand und Ambivalenz anhand der Cyborg-Figur in Marge Piercys *He, She and It*

Feyza Onay

Marge Piercy kreiert in ihrem Roman *He, She and It* (1993) eine Welt, die zwischen Utopie und Dystopie oszilliert. Die Handlung spielt im Jahre 2059 als bereits weite Teile der Erde durch die Zerstörung der Umwelt und die Folgen der Klimakrise unbewohnbar geworden sind. Hoffnung auf ein sicheres und versorgtes Leben gewähren einzig die Enklaven multinationaler Konzerne („Multis") sowie die autonom verwalteten freien Städte. Deren Unabhängigkeit wird jedoch fortwährend bedroht, da die Großkonzerne den gesamten Globus unter ihre Kontrolle bringen wollen. Als präventive Gegenmaßnahme arbeitet in der freien, jüdischen Stadt Tikva der Wissenschaftler Avram Stein am illegalen Cyborg[1] Yod, der – ganz der Tradition der Prager Golemsage entsprechend – (s)eine marginalisierte Gemeinschaft vor der äußeren Gefahr beschützen soll. Dafür wird er von Avram mit offensiven und defensiven Kampffähigkeiten ausgestattet und durch die Protagonistin Shira Shipman sozialisiert. Am Ende des Romans wehrt Yod die Bedrohung seitens des patriarchalisch orientierten Multi Yakamura-Stitchen (Y-S) ab, indem er sich in dessen Enklave selbst zerstört. Dabei reißt er die Angestellten an der Spitze des Konzerns sowie seinen Erschaffer Avram Stein mit sich in den Tod, um die Produktion weiterer Cyborgs zu verhindern.

Eine Analyse von Yods Funktion als Cyborg bietet sich insbesondere im Hinblick auf Donna Haraways *A Cyborg Manifesto* an, das – gemäß Piercys Nachwort – höchst suggestiv für *He, She and It* gewesen sein soll (cf. Piercy 1993, 431). Haraway konzipiert die Figur d* Cyborgs als ein grenzüberschreitendes Mischwesen (cf. Haraway 2016, 10), das sich dualistischen und homogenen Kategorisierungen (z.B. männlich/weiblich, aktiv/passiv etc.) entzieht (cf. Ibid., 35). Das Verhältnis zu seiner Geliebten Shira und die Beziehung zu seinem Schöpfer Avram stellen zwei zentrale und wider-

1 Yod wird im Roman – und folglich auch in diesem Beitrag – zwar explizit als Cyborg benannt, ist aber in technischer Hinsicht als Androide zu definieren, da er rein künstlichen Ursprungs ist (cf. Fitting 1994, 5; McCarron 1995, 269).

streitende Kräfte dar, die Yods gesellschaftliche Position prägen und konstruieren: Ist er Subjekt oder Objekt, weiblich oder männlich? Der Fokus auf diese antagonistische Konstellation erweist sich in der Untersuchung von Yod als aufschlussreich, da Haraway d* Cyborg als Ansatzpunkt für gelebte, soziale Beziehungen und Hierarchien betrachtet (cf. Haraway 2016, 7ff.). Eine tiefgehende Analyse dieser Verhältnisse ermöglichen Michel Foucaults Überlegungen zur Macht, die sowohl gesamtgesellschaftliche diskursive Praktiken in den Fokus nehmen als auch auf zwischenmenschliche Beziehungen übertragen werden können. Der vorliegende Beitrag befasst sich also mit der Funktion Yods als Cyborg und der diskursiven Wirkung seiner zwischenmenschlichen Beziehungen auf jene wesensimmanenten Eigenschaften, die Donna Haraways Vision eines grenzüberschreitenden Mischwesens entsprechen.

Hierfür werden zunächst die für die Romanhandlung zentralen Einschreibungen von Schönheitsidealen in Körperbildern untersucht, um die gesellschaftliche Verankerung Yods aufzeigen. In Norika, dem Kontinent, auf dem die Handlungsorte von *He, She and It* liegen, werden Schönheitsideale, die eng mit Geschlechterbildern zusammenhängen, von Multis vorgegeben und beinhalten oftmals somatische Modifikationen. Insofern Körper gegenwärtige gesellschaftliche Bedürfnisse widerspiegeln, üben die Multis damit eine Macht aus, die sich in den Körper einschreibt (cf. Foucault 2014, 936f.). Diese Funktion des Körpers als Fläche für kulturelle Einschreibungen entspricht einer Gattungskonvention des Cyberpunks (cf. McCarron 1995, 262). Bereits im Vorwort von *Mirrorshades. The Cyberpunk Anthology*, dem ersten Sammelband des Genres, hat Bruce Sterling die Themen der Invasion des Körpers und die des Verstandes als dessen Schwerpunkt erfasst (cf. Sterling 1986, xiii). Cyborgs als Produkte des patriarchalen Kapitalismus und Militarismus (cf. Haraway 2016, 10) sind uniforme Bewahrer*innen des Systems. Allerdings sind sie ihrem Ursprung gegenüber zu keinerlei Loyalität verpflichtet und können als Irritationen des Status quos auftreten (cf. Ibid., 10). In einem eigenen Kapitel wird der Frage nachgegangen, inwiefern Yod trotz seines künstlichen Körpers eine Alternative bzw. Befreiung von homogenen Schönheitsidealen darstellt. Um die soziale Verortung des Cyborgs zu unterstreichen, wird zusätzlich ein Vergleich mit Nili, einer weiblichen Cyborg menschlichen Ursprungs[2], herangezogen.

2 Nili verschlägt es von der Black Zone, der für unbewohnbar gehaltenen Region Vorderasiens, nach Norika. Ihr „Stamm" lebt in absoluter Abgeschiedenheit und verfügt über avancierte Techniken, mit denen komplexe Erweiterungen an menschlichen Körpern möglich sind.

Im Anschluss daran steht Yods Subjektposition im Mittelpunkt, die im Verlauf des Romans fortwährend ausverhandelt wird. Haraway erkennt in der Figur d* Cyborgs eine soziale Sprengkraft, schließlich verkörpert si*er den Widerstand gegen den patriarchalen Kapitalismus und Militarismus (cf. Haraway 2016, 9). Yod ist von Avram genau zu diesem Zweck gebaut worden: dem Schutz vor den Multis. Allerdings muss sich Yod nicht nur gegen die multinationalen Konzerne behaupten, sondern auch gegen seinen Schöpfer, Gebieter und „Vater" Avram, der sich ihn ebenfalls für kapitalistisch-militärische Bestrebungen zueignen machen will. Welche Subjektposition kann Yod unter diesen Umständen einnehmen und welche Grenzüberschreitungen sind damit verbunden?

Da Haraway d* Cyborg als Teil einer Post-Gender-Welt benennt (cf. Haraway 2016, 9), liegt im letzten Abschnitt dieses Beitrags der Fokus auf Yods Geschlechterperformativität. Im Gegensatz zum Menschen ist d* Cyborg frei von einer paradiesischen Ontologie: Adam und Eva, Mann und Frau kennt si*er nicht. Die heterosexuelle Matrix sowie dualistische Geschlechterkategorien werden delegitimiert. (Cf. Ibid., 9). Es wird untersucht, ob Yod als künstliches Wesen – gemäß Haraways Vision – aus der binären Geschlechterdichotomie Mann/Frau ausbrechen kann und welche Möglichkeiten sich ihm hierfür im sozialen Beziehungsgeflecht bieten bzw. verschließen.

Einschreibungen des Schönheitsdiskurses auf Menschen

Die multinationalen Konzerne bestimmen jeden einzelnen Lebensbereich und da „nichts materieller, nichts physischer, körperlicher als die Ausübung der Macht" (Foucault 2014, 935) ist, schreiben sich ihre autoritären Disziplinierungen in die Körper ihrer Bewohner*innen ein. Mittels regulativer Kleidervorschriften werden die eigenen Körper und somit auch die entsprechende gesellschaftliche Stellung exhibitioniert. Der durchtrainierte Körperbau muss nicht nur ständig zur Schau gestellt, sondern auch fortwährend beibehalten werden (cf. Fink 2021, 204). Außerdem sind Männer und Frauen gleichermaßen bestrebt, das ‚richtige' Körperbild zu projizieren. So fühlt sich Shira beispielsweise stets von ihrem eigenen Körper entkoppelt. Ihre zierliche Statur erweckt im männlichen Betrachter den falschen Eindruck einer devoten Frau. (Cf. Deery 1994, 41) Infolgedessen dient in *He, She and It* der Kör-

per als Projektionsfläche und Skulpturmaterial für den ihn modellierenden sowie kontrollierenden Diskurs der Multis. Die Komplexität dieses Machtdiskurses liegt in seiner Alltäglichkeit und Allgegenwärtigkeit (cf. Foucault 2014, 938), da er nicht offensichtlich durch Zwang und Repression ausgeübt wird, sondern die Verkörperung seiner Postulate als begehrenswert darstellt (cf. Ibid., 935ff.). Dadurch wird trotz der korporativen Machtausübung eine gewisse Freiheit gewährleistet (cf. Foucault 2005, 287), die wiederum ihre Mechanismen ausblendet (cf. Foucault 2014, 938). Man wird beispielsweise nicht physisch bestraft, wenn man keinen durchtrainierten Körper hat. Man kann aber mittels einer musiklösen Statur gesellschaftliches Ansehen und andere Vorzüge genießen, die einem ohne diese verwehrt geblieben wären. Dadurch bleibt die Macht der Multis stabil und es regt sich kein Widerstand. (cf. Ibid., 937.) Die Befolgung der korporativen Vorgaben wird mit der eigenen Subordination gleichgesetzt und führt paradoxerweise zu einer Demonstration von persönlicher Macht. Sie zeigt nicht nur die Distinktion zwischen Klassen auf, sondern festigt auch Hierarchien. Je mehr man also den eigenen Körper diszipliniert, je mehr sich das korporative Ideal einschreibt, desto bedeutsamer fällt die Belohnung aus.

Die invasiven Züge dieser korporativen Praktiken zeigen sich vor allem in der Selbstverständlichkeit von plastisch-chirurgischen Eingriffen: „Almost every exec, male or female, had been under the knife to resemble the Y-S ideal, faces as much like the one on the view screen as each could afford.“ (Piercy 1993, 5) Die künstlich modifizierten sowie uniformen Gesichter dienen einerseits der Zurschaustellung der eigenen Klasse, da primär Führungskräfte über die finanziellen Mittel für diese Prozeduren verfügen, andrerseits – gekoppelt mit rigiden Bekleidungsvorschriften – der Bestärkung der korporativen Identität. Jegliche Spuren von Individualität gilt es zu tilgen, damit am Ende nur mehr die Zugehörigkeit zum jeweiligen Multi übrigbleibt. Die vereinheitlichte Masse der Konzernangestellten ist das Sinnbild eines Kollektivs, das weder aus Individuen noch aus einer Gemeinschaft besteht. Die multinationalen Konzerne konzipieren somit den Menschen in Opposition zu d* Cyborg. Während nämlich in Haraways Vision d* Cyborg als ein kollektives und individuelles Selbst de- und neukonstruiert wird (cf. Haraway 2016, 23), wird den Menschen in den Multi-Enklaven in Piercys Roman jegliche Identität auf mikro- und makroebene entzogen. Äußeres und Inneres soll mit der korporativen Ideologie ident sein (cf. Booker 1994, 345): „proper, image tight, surface impervious, alert to the smallest changes in corporate will.“ (Piercy 1993, 213) Die Multis gestalten den

Körper und machen ihn mit ihren Einschreibungen zu ihrem Eigentum. Der Körper ist zur Ware geworden. Die Konzerne besitzen alles und jeden.

Diese Kommodifizierung zeigt sich besonders deutlich bei Gadi, der Jugendliebe Shiras. Als berühmter Star und Schöpfer von virtuellen Welten gehört er zur prominenten Elite seines Multis und ist umgeben von „reconstructed females, bodies constantly resculpted by scalpels, implants, gels, to the latest image of radiant beauty" (Piercy 1993, 125). Dementsprechend wird von ihm die Verkörperung des neuesten Ideals, das gerade in Mode ist, erwartet (cf. Ibid., 10, 209, 154). Im äußeren Erscheinungsbild Gadis wird veranschaulicht, wie Schönheitsbilder als Waren angeboten werden, die es im jeweiligen annuellen, saisonalen, oder monatlichen Trendzyklus zu konsumieren gilt. Gleichzeitig werden die eigenen Körper durch ihre Zurschaustellung selbst zu Konsumgütern, indem einige der genannten Multis partielle oder völlige Entblößung anordnen. Als Ware bekommt der Körper je nach Zustand einen sozialen Wert zugeschrieben. Beispielsweise hat Shira während ihrer natürlichen und vollausgetragenen Schwangerschaft bei ihren Kollegen an Ansehen verloren, da Reagenzglasbabys und das Austragen nur bis zum achten Monat zur Konvention des Mutis Y-S gehören, um Dehnungsstreifen zu vermeiden (cf. Ibid., 192). Schönheitsprozeduren sind zum primären Bestreben, zur neuen Natur, zum neuen Alltag geworden. Die Macht offenbart sich längst nicht mehr als Macht.

Einschreibung des Schönheitsdiskurses auf Cyborgs

Die Übersteigerung dieser Machtausübung spiegelt sich in Gadis Arbeit an den sogenannten Stimmies wider. Dabei handelt es sich um dreidimensionale Filme, in denen die Zuseher*innen die Innensicht der Schauspieler*innen oder Pornodarsteller*innen erleben. Gadi ist versessen darauf, Nili in einem Action-Stimmie festzuhalten, da er ihren mechanisch und genetisch modifizierten Körper als Attraktion sieht (cf. Piercy 1993, 378-382): „Nili records as power" (Piercy 1993, 379). Als medial vermitteltes Spektakel soll Nili zum passiven Objekt der Zuseher*innen werden (cf. Mulvey 1975, 12), die sich ihren Körper und ihre Kraft mit ihren voyeuristischen und aktiven Blicken aneignen (cf. Saito 2020, 155; Schaub 2001, 92). Sie soll entmenschlicht und als Konsumgut angeboten werden, das man mit Schönheitsprozeduren fortwährend aktualisieren kann, um dem Geschmack der Zeit zu entsprechen (cf. Piercy 1993,

355). Erneut wird eine Art von Uniformität angestrebt, die nicht hinterfragt wird. Dass Nili sein Angebot ablehnt, ist für Gadi jedoch völlig unverständlich, denn die Produktion von Stimmies verschafft ihm nicht nur Ruhm und persönliche Befriedigung, sondern auch Profit. Er hat bereits ein Millionenpublikum vor Augen, dass an der Körperlichkeit Nils teilhaben möchte (cf. Ibid., 381). Nili verweigert sich allerdings dieser medialen Fetischisierung, womit sie eine Alternative zu jenem Geflecht aufzeigt, in dem der Großteil der Mensch im Roman, inklusive Gadi, gefangen ist.

Shira hat hingegen nie dem korporativen Ideal entsprochen (cf. Piercy 1993, 211) und sieht sich nur in sehr geringem Maße modifiziert. In der Interaktion mit Nili wird sie jedoch mit ihrer selbstverständlichen und intuitiven Verwendung von Schönheitspflege konfrontiert. Derartige kosmetische Spielereien sind Nili fremd und erscheinen ihr fragwürdig. (Cf. Ibid., 256) Äußerliche Attraktivität empfindet sie als zweitrangig. Nili befindet sich somit außerhalb der gesellschaftlichen Konventionen. Die künstlichen Erweiterungen ihres Körpers sind keine modischen Spielereien, die in den Multis üblich sind, sondern eine Notwendigkeit, um ihre ethnische Gruppe zu beschützen und ihr das Überleben zu sichern (cf. Ibid., 193). Daher ist sie zwar auf ihre körperlichen Fähigkeiten stolz, nicht aber auf die Auswirkungen ihres Trainings auf ihren Körper. Ihr ‚Wert' besteht unabhängig von ihrem Aussehen. Sie widerspricht jeglichen korporativen Ideologien.

Während die Menschen ihre Körper mit Vergnügen technisieren und modifizieren, verachtet Yod seine Künstlichkeit. Yod sieht in seiner Unnatürlichkeit eine unerwünschte Verwandtschaft mit Frankensteins Monster und projiziert dieses Gefühl der Unansehnlichkeit auch auf sein Aussehen (cf. Piercy 1993, 150). Ebenso wie die menschlichen Körper von korporativen Schönheitsbildern geprägt sind, kann sich auch Yod diesen Einschreibungen in gewisser Weise nicht entziehen. Schließlich ist er von einem Mann erschaffen worden, der als Mensch unweigerlich unter dem Einfluss dieser Diskurse steht. Dementsprechend wird er von weiblichen Figuren als attraktiv und sexuell anziehend wahrgenommen (cf. Ibid., 127, 173). Allerdings ist die primäre Funktion seines Körpers keine ästhetische. Er ist „obviously" – und damit auch seiner Hauptaufgabe entsprechend – nach dem typischen Bild eines Sicherheitsbediensteten gebaut worden: „of medium height, with a solid compact build" (ibid., 68). Vor dem Hintergrund seiner Bestimmung als Beschützer ist Yod mit keiner Programmierung ausgestattet worden, um ästhetische Wertungen und Differenzierungen nachvollziehen zu können (cf. Ibid., 245). Als Kampfmaschine, wie ihn sich

Avram erträumt hat, beschränkt sich Yods Horizont auf Effizienz und Nützlichkeit. In diese Kategorien kann er das Konzept der Schönheit nicht einordnen (cf. Ibid., 91), weshalb er sich den arbiträren Schönheitsgeboten der Menschen entziehen kann. In seiner Welt, in der nur die Eleganz von Algorithmen, Gleichungen und System-designs greifbar ist (cf. Ibid., 247), erzeugen körperliche Schönheitsbilder in ihm keinerlei Begehr.

Technologische Modifikationen können sowohl als Manifestation des kulturellen Körperideals dienen, als auch – wie im Falle der Cyborgs – einen Ausweg aus diesen darstellen (cf. Deery 1994, 41). Die einzigen Personen im Roman, die ob ihrer Wesensart und der damit verbundenen Identität durch die Maschen dieser kulturellen Verflechtung schlüpfen und sich nicht in diesen Machtdiskurs der Schönheits- und Körperideale einordnen, sind Nili und Yod. In Norika ist Schönheit mit Künstlichkeit gleichgesetzt. Diese Vorstellung wird primär von den Multis propagiert. Somatische Modifikationen dienen folglich transaktionalen, respektive kapitalistischen Zwecken. Ein militärischer (Hinter-)Gedanke lässt sich ebenso erkennen, denn multinationale Konzerne beschäftigen üblicherweise Apes. Hierbei handelt es sich um chemisch und chirurgisch modifizierte Sicherheitsbedienstete mit übermenschlicher Kraft und Geschwindigkeit (cf. Piercy 1993, 13). Auf den ersten Blick hält Shira Yod für einen derartigen Ape (cf. Ibid., 68). Nili weist ebenfalls Ähnlichkeiten mit diesen auf. Hinsichtlich ihrer körperlichen Beschaffenheit wären Yod und Nili somit eigentlich militärisch-kapitalistische Erzeugnisse par excellence. Diesen vermeintlichen Ursprung unterwandern sie aber; ganz in Haraway'scher Cyborg-Manier. Aufgrund ihrer Identität als Beschützer*innen von marginalisierten Gemeinschaften benötigen Yod und Nili keinerlei ästhetisches Kapital. Schönheit ist die soziale Währung der Menschen. Cyborgs wie Yod und Nili können bedeutsame interpersonelle Beziehungen eingehen, ohne sich diesem dominanten Machtdiskurs der Hegemonialmacht unterzuordnen. Damit festigen sie sich nicht nur als Individuen, sondern verankern sich auch im Kollektiv.

Grundlegendes zur Subjektposition von Cyborgs

Dualismen wie „self/other, mind/body, culture/nature, […] whole/part, agent/resource, maker/made, active/passive" sind seit jeher Instrumente der Unterdrückung und Differenzierung. So erkennt sich das Selbst als dominant und autonom, weil es den Dienst des Anderen erzwingt. Diese Dichotomien können von Cyborgs jedoch destabilisiert werden. Sie verwischen die Trennlinien und eröffnen damit ambivalente Subjektpositionen. (Cf. Haraway 2016, 35) Für die Untersuchung dieser Funktion d* Cyborgs eignen sich insbesondere die komplexen Beziehungen zwischen Avram und Yod[3] bzw. jene zwischen Shira und Yod, die in den folgenden Abschnitten anhand von Michel Foucaults Differenzierung zwischen zwei Formen von Macht analysiert werden. Auf der einen Seite existiert jene Macht der Gewaltbeziehung, „die man über Dinge ausübt, so dass man sie verändern, benutzen, verbrauchen oder zerstören kann, eine Macht, die auf unmittelbar körperliche oder über Werkzeuge vermittelte Fertigkeiten verweist." (Foucault 2005, 281) Auf der anderen Seite gibt es eine Macht, für die zwischenmenschliche Beziehungen von großer Relevanz sind, da innerhalb dieser „manche Menschen Macht über andere ausüben" (ibid., 282). Für diese Machtausübung muss derjenige, „auf den Macht ausgeübt wird […] [,] […] durchgängig und bis ans Ende als handelndes Subjekt anerkannt werden." (ibid., 285) Handlungen lösen in diesem Geflecht eine Kette von Reaktionen aus, die sich kontinuierlich aufeinander beziehen (cf. Ibid., 282). Diese Macht umfasst „den Bereich der Herrschaft über die Zwangsmittel, der Ungleichheit und der Einwirkung der Menschen auf Menschen." (ibid., 282) Macht zeigt sich also hauptsächlich als „handelnde […] Einwirkung auf [anderes] Handeln" (ibid., 285) bzw. als Handeln, das anderes Handeln vorgibt oder einschränkt.

Bereits zu Beginn des Romans wird deutlich, dass jegliches Beziehungsgeflecht, in dem sich eine künstliche Intelligenz – wie Yod eine ist – wiederfindet, von Ungleich-

3 Nili und auch andere Figuren, die stark technisch modifiziert sind, werden in diesem Kapitel nicht auf ihre Funktion als Cyborgs untersucht. Obwohl die meisten Charaktere Mischwesen aus organischem Gewebe und technischem Material sind (cf. Haraway 2016, 7; Piercy 1993, 70, 150), wird durch ihren menschlichen Ursprung ihre Subjektposition – im Gegensatz zu Yods – nicht ausverhandelt. Durch seine unnatürliche und einzigartige Ontologie steht sein Autonomieanspruch fortwährend zur Debatte. Yod fügt sich nicht in die Homogenität der restlichen Pseudo-Cyborgs (wie Gadi, Shira etc.) ein und wird im Roman auch als ein Anderes ausgeklammert.

heit gekennzeichnet ist. Roboter werden primär als Dienstleister bzw. Diener gebaut (cf. Piercy 1993, 45f., 48f.) und sind gemäß dem ersten Asimov'schen Gesetz[4] nicht in der Lage, Menschen zu verletzen, denn „they're all programmed to self-destruct before they hurt anyone" (Piercy 1993, 47). In diesen Robotergesetzen, die Isaac Asimov in seiner berühmten Kurzgeschichte *Runaround* (1942) etabliert und auf die Piercy in ihrem Roman immer wieder anspielt, ist bereits die Konzeption von künstlichen Intelligenzen als untergebene Lakaien angelegt, denen im expliziten Kontrast zu Menschen keine Rechte zugestanden werden. Die Anspielung auf diese Gesetze, gekoppelt mit dem herkömmlichen Verständnis von Robotern als Maschinen mit limitiertem Intellekt, untermauert in *He, She and It* eine Denktradition, die den Menschen fraglos als Krone *aller* Schöpfung auffasst. Yods subalterne Position ob seiner Wesensart als Maschine, als das Andere, wird durch diese Konvention fundiert. Beispielhaft hierfür ist gerade die erste Begegnung mit Shira. Sie empfiehlt ihm sie mit „Shira" anzusprechen mit der Begründung: „[t]hat's what my house calls me" (Piercy 1993, 71). Durch diese explizite Gleichstellung von Yod mit der künstlichen Assistenz ihres Hauses wird er auf die Ebene eines einfachen Dienstroboters reduziert und nicht als komplexe, unabhängige Person wahrgenommen. Obwohl auch die anderen menschlichen Figuren Shira auf dieselbe Weise adressieren, reduziert sich ihre Interaktion mit Yod lange Zeit nur auf eine banale Mensch-Maschine-Kommunikation. Zwar überwindet Shira im weiteren Handlungsverlauf diese Objektifizierung Yods, aber der Großteil der anderen Charaktere sieht ihn weiterhin als Maschine. Damit wird der traditionelle Konsens vertreten, dass er als künstliches Wesen nicht in der Lage sei, sich zu widersetzen (cf. Ibid., 103, 154, 197, 409), sondern nur blind gehorchen müsse: „They see me as far more passive and controllable than I am." (ibid., 409)

4 Die Asimov'schen Gesetze besagen: 1) „[A] robot may not injure a human being or, through inaction, allow a human being to come to harm", 2) „[A] robot must obey orders given it by human beings except where such orders would conflict with the First Law", 3) „[A] robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the First or Second Law." (Asimov 2013, 44)

Die interpersonelle Subjektposition Yods im Beziehungsgeflecht mit Avram

Die Dehumanisierung Yods als reine Maschine ist der Ursprung seiner Ohnmacht. Selbst sein Schöpfer Avram ist nicht in der Lage, ihm als Person Handlungsmacht zuzugestehen. Ebenso wie die Menschen in den dystopischen Multi-Enklaven Zwängen und Disziplinierungen ausgesetzt sind, muss auch Yod im utopischen Tikva bedingungslos gehorchen. Ausgerechnet an jenem Ort, an dem sich das letzte bisschen archaische Freiheit finden lässt (cf. Piercy 1993, 31), deren Verteidigung ja auch Yods Existenzberechtigung sowie Lebenszweck darstellt, wird er von Avram zu einem Dasein als Sklave verdammt. Somit kommt Yod in Tikva eine einzigartige Stellung zu, denn außer ihm leben in dieser Stadt alle Bewohner*innen demokratisch und gleichberechtigt. Eine hierarchische Asymmetrie zeigt sich nur in Relation zur Allmacht der Multis, aber nicht innerhalb der eigenen Gemeinschaft. Zwar nimmt auch Avram gegenüber den multinationalen Konzernen die Rolle des Untergebenen ein, auf Yod übt er aber gleich in zweierlei Hinsicht Macht aus: Einerseits verfügt er über Yod als physische sowie virtuelle Kampfmaschine, mit der er sich wehren bzw. selbst zum Schlag ausholen kann. Andererseits konstituiert er Yod als das Andere, über das er sich – als sein Schöpfer – erheben kann. Seine Dominanz über die eigene Schöpfung bestärkt seine Position als Machtinhaber. In seinem Verhältnis zu Yod hält er jene Dualismen aufrecht, die Haraway als Instrumente der Unterdrückung erkannt hat (cf. 2016, 35). Ihre Beziehung ist unbestritten „one of unequal power" (Piercy 1993, 120).

Zunächst kann Avram Yod scheinbar ohne direkte Gewaltandrohungen kontrollieren, obwohl dieser bereits früh an Ungehorsam denkt. Doch der Druck, der von Avram ausgeht, ist vorerst nicht stark genug, um ihn zum tatsächlichen Widerstand zu verleiten. (cf. Piercy 1993, 88) Indem er Yod kleine Freiheiten zugesteht und beispielsweise großzügig über die Affäre mit Shira hinwegsieht, sorgt Avram dafür, dass sich Yods Lebensumstände trotz zahlreicher Einschränkungen erträglich anfühlen. Allerdings schwebt von Beginn an das Wissen um Avrams Skrupellosigkeit wie ein Damoklesschwert über Yods Haupt. Er weiß, dass sein Schöpfer seine vollbewusstseinsfähigen, aber fehlerhaften Vorgängermodelle zerstört hat. Die Angst vor diesem Schicksal beeinflusst Yods Handlungen maßgeblich. Seine Position im Beziehungsgeflecht ist bereits vorherbestimmt, die Spuren von Avrams Macht durchziehen die-

ses und kulminieren in einem eingebauten Sprengkopf: „every cyborg since Dalet [Yods Vorgängermodell – Anm. F.O.] had had an abort mechanism built in: they could be deactivated by one code; destroyed by another; a further capacity, to cause a much larger explosion, was built in.“ (ibid., 208) Da Avram die Macht über Yods Leben und Tod besitzt (cf. Ibid. 208), muss Yod seine Handlungen reaktiv anpassen.[5] Ihr Verhältnis fällt somit nicht in die erste Form von Macht, die Foucault (2005, 285) als „handelnde […] Einwirkung auf [anderes] Handeln“ bezeichnet. Schließlich kann Avram nur über Yod bestimmen, weil er „eine Macht [hat], die auf unmittelbar körperliche oder über Werkzeuge vermittelte Fertigkeiten verweist“ (ibid., 281). Beispielsweise stattet er Yod mit Lust- und Schmerzzentren aus, um ihn durch Belohnungen und Begehren sowie durch Bestrafungen und Disziplin zu kontrollieren (cf. Piercy 1993, 90). Im Idealfall wäre Yod ein wahrer Golem, in den sich jegliche Herrschaftsansprüche Avrams einschreiben lassen. Den Lehm, aus dem Yod bestehen würde, könnte er dann „zwingen, beugen, brechen, zerstören“ (Foucault 2005, 285) bis er jene Form angenommen hat, die Avram bedingungslos und perfekt gehorcht (cf. Piercy 1993, 284).

Die von Avram ausgeübte Macht geht immer mit Zwang einher. Somit führt er mit Yod eine Gewaltbeziehung. Als Alternative hierzu kann jene Machtbeziehung gelten, die Yod mit Shira unterhält. Innerhalb dieser wirkt jede ausgeführte Handlung in einem Wechselspiel auf die des jeweils anderen ein, wohingegen in der Beziehung mit Avram Handlungsmöglichkeiten obsolet gemacht werden. (Cf. Foucault 2005, 281f., 285). Diese Differenzierung der Machtformen entgeht Yod nicht: „[Y]ou [Shira – Anm. F.O.] do have power over me, the strength of my desire to please you. […] You don't like to hurt anyone, so I'm not afraid of you as I'm afraid of Avram.“ (Piercy 1993, 103) Im Umkehrschluss lassen sich somit Kontinuität und Wiederholung in Avrams brachialer Tendenz zur Gewalt gegenüber Yod erkennen. Er will damit seine Handlungen lenken und kontrollieren. Beispielsweise droht Avram bei

5 In einer Untersuchung der interpersonellen Beziehung zwischen Yod und Avram definiert Indrajit Mukherjee ihr Verhältnis explizit als eines zwischen Herr und Sklave (cf. 2021, 107). Sie befinden sich in einem Wechselspiel. Über seinen Status als Herr legitimiert Avram seine Handlung. Seine hohe Position innerhalb der Hierarchie berechtigt ihn dazu, in Yod Furcht auszulösen, weil er dadurch seine Macht demonstriert. (Cf. Nietzsche 2013a, 143ff.; Mukherjee 2021, 107f.). Dabei erfolgt jede Handlung Yods als eine Reaktion auf Avrams Handlung (cf. Nietzsche 2013b, 19; Mukherjee 2021, 107f.).

einer Auseinandersetzung damit, Yod in seine Einzelteile zu zerlegen (cf. Ibid., 284), oder erinnert ihn an den Sprengsatz in seinem Körper, den er per Fernsteuerung aktivieren kann (cf. Ibid., 411). Im Laufe der Handlung wird ihre ohnehin asymmetrische Beziehung – direkt proportional zu Yods Autonomiebestrebungen – zunehmend von Gewalt bestimmt. Avram erachtet Yods Wünsche als gefährlichen Angriff auf die Rangfolge. Daher muss Yod zwangsläufig Gehorsam zeigen und disziplinarische Konditionen (cf. Ibid., 126, 182) zur Stabilisierung des Verhältnisses erfüllen. Dadurch demonstriert Avram letztlich seine Macht. Um die Hierarchie aufrechtzuerhalten, bedient er sich des Weiteren primär der repetitiven Drohung. Avram kennt „als Gegenpol nur die Passivität" (Foucault 2005, 285), wenn er auf Widerstand stößt, hat er „keine andere Wahl als […], ihn zu brechen" (ibid., 285). Zu keinem Zeitpunkt behandelt Avram Yod als eigenständige Person, sondern nur als Instrument (cf. Piercy 1993, 94, 128, 150, 276), Waffe (cf. Ibid., 70, 128, 375), Eigentum (cf. Ibid., 69, 184, 245, 209, 408) und Sklave (cf. Ibid., 211f., 323) und er gesteht ihm somit keinerlei Handlungsmacht zu: „Machines are what they are as a chair is a chair. Choice is not in it." (ibid., 276) Durch die ständigen Hinweise auf Yods Unterlegenheit bzw. Wehrlosigkeit werden diese Eigenschaften zu seiner evidenten ‚natürlichen' Realität und Avram konstituiert sich selbst als Gebieter. Gleichzeitig wird dadurch Yods Identität als Sklave, „programmed to obey […] absolutely and […] incapable of injuring him" (ibid., 366), alternativlos und die Verwirklichung seiner Autonomiebestrebungen unmöglich gemacht.

Aufgrund seines Daseins als Cyborg, kreiert und gebaut von einer anderen Person, unterliegt Yod traditionell dem Besitzanspruch seines Erschaffers. Er kann in Avrams essentialistischer Auffassung niemals mehr als nur eine passive Maschine sein, über die man als Mensch, respektive Agens gebieten kann. Reduziert auf seine Aufgabe als Ein-Mann-Armee und Arbeitssklave, erfährt Yod keine Behandlung als Subjekt. Er ist in einer Gewaltbeziehung gefangen, in der er ständig zugunsten Avrams degradiert wird. Die eigene Ohnmacht kann Avram nämlich nur tilgen, indem er Yod herabwürdigt. In dieser Konstellation wird Letzterem kaum Handlungsspielraum eingeräumt, um hegemoniale Dichotomien aufzubrechen. Der Machthaber hält sie nämlich mit Zwang und Gewalt aufrecht. Dennoch schafft es Yod als Cyborg, die Arbitrarität und Ambivalenz dieses hierarchischen Verhältnisses und die damit verbundenen Dualismen aufzuzeigen.

Die alternative Subjektposition Yods im Widerstand

Zu Beginn des Romans wird die Hierarchie in der Beziehung zwischen Avram und Yod vom Großteil der Figuren nicht infrage gestellt. Es ist selbstverständlich, dass Yod als künstliches Objekt seinem Schöpfer gehört und dessen Befehlen und Launen ausgesetzt ist. Doch aufgrund ihrer Interaktionen mit Yod wird die Machtausübung Avrams im Laufe der Handlung von den anderen Charakteren mehrmals explizit hinterfragt und als moralische Ungerechtigkeit gewertet: „If anyone owns him, it's Avram, but that, too, is unjust.“ (ibid., 184) Aufgrund seiner Komplexität und Vielseitigkeit als Cyborg destabilisiert Yod gängige Dichotomien. Seine Existenz impliziert Alternativen und erschafft neue Perspektiven. Yod ist in seiner Persönlichkeitsentfaltung nicht durch seine Programmierung limitiert, sondern entwickelt sich – wie Menschen – anhand von Feedback in eigenständiger Selbstkorrektur weiter (cf. Ibid., 93, 211, 351, 375). Er formuliert eigene Ziele (cf. Ibid., 103), Entscheidungen (cf. Ibid., 276) und Bedürfnisse (cf. Ibid., 93, 210, 284), die Avrams Zwecke längst überschritten haben (cf. Ibid., 284). Außerdem verfügt Yod über eine hohe emotionale Intelligenz. Aufgrund dieser mannigfaltigen Zusammensetzung führt Yod eine Reihe von Identitäten und Konzepten zusammen, die sich nicht einfach kategorisieren lassen: „Yod is a person, albeit not a human person“ (ibid., 391) und gleichzeitig ist er als Maschine auch ein Sklave. Avram macht ihn zum Untergebenen, während Shira ihn als gleichberechtigten Partner konzeptualisiert. Dass der Entscheid des Stadtrats über Yods Status als Eigentum Avrams oder als eigenständiger Bürger ausbleibt, zeigt dessen ambivalente Subjektposition im gesamtgesellschaftlichen Kontext: „ Half considered him no different except in degree from their office computer; the other half felt that a conscious being had rights no matter whether that entity was made of flesh or circuits or ectoplasm.“ (Piercy 1993, 403)

Das Interesse des Multis Yakamura-Stitchen (Y-S) an der Akquisition Yods ist die evidente Folge seiner kapitalistisch ausgerichteten Grundstruktur, die grundsätzlich die Konzeption bzw. Integration eines Cyborgs antizipiert. Der Cyborg, der nie des Schlafes oder der Ruhe bedarf, sich keinem Befehl widersetzt, ist der ideale Soldat, der ideale Arbeiter. Heather Hicks bestimmt den Cyborg als Wesen, das nicht nur durch den Gedanken an eine effektive Arbeitsmaschine entstanden ist (cf. Hicks 2009, 122), sondern – in *He, She and It* primär – über seine Verrichtung von Arbeit in der Welt verortet wird (cf. Ibid., 120). Es bleibt Yod verwehrt, eine Funktion zu

überschreiten, die nicht auf reiner Arbeit basiert (cf. Ibid., 126). Seine Sehnsucht nach einem selbstbestimmten Leben kann er niemals verwirklichen, denn geschaffen als Avrams Instrument, bleibt er dessen Befehlen und Programmierungen sklavisch ausgeliefert (cf. Glover 2010, 145). Seine permanente Arbeit, die aus der Bewachung der virtuellen Base Tikvas tagsüber und die der lokalen Umgebung nachtsüber besteht, wird unmissverständlich als Ausbeutung erkannt und beim Stadtrat angezeigt. (cf. Piercy 1993, 364) Yod kann in der Logik des Textes nur während der Zeit, die ihm außerhalb der Arbeit zugestanden wird, „Mensch sein“ (cf. Hicks 2009, 127). Denn im Labor Avrams wird er als unerschöpfliche, effiziente Arbeitsmaschine missbraucht und kann erst im Zusammensein mit Shira und ihrer Großmutter Malkah, einer engen Verbündeten Yods, seinen eigenen Bedürfnissen als anerkannte und wertgeschätzte Person nachgehen. Aber selbst für Shira, die am Ende des Romans in Betracht zieht, nach Yods Tod eine weitere Kopie von ihm anzufertigen (cf. Piercy 1993, 426f.), ist es unvorstellbar, „that a machine could transcend its essential capacity to perform tasks“ (Hicks 2009, 128).[6]

Dieser Gedanke, dass Yod als Maschine ausschließlich Aufgaben abzuarbeiten hat, führt letztendlich sein Ende herbei. Er ist zum Schutze Tikvas kreiert worden. Als dann die Gefahr, die von Y-S ausgeht, an Urgenz gewinnt, lässt Avram Yod keine Wahl (cf. Piercy 1993, 408ff.). Schließlich tilgt eine Gewaltbeziehung alle Möglichkeiten (cf. Foucault 2005, 285). In alleinigem Entschluss zwingt Avram Yod zum Suizid (cf. Piercy 1993, 408); ungeachtet seines Einwands, er könne den Auftrag ohne die Verwendung des eingebauten Sprengkopfs ausführen. Er ist seinem Erschaffer vollkommen ausgeliefert. In einem letzten Akt der brachialen Macht schreibt Avram seinen Willen in Yods Körper ein, indem er diesen in kleinste Teile zerspringen lässt: „I made him, and I can unmake him.“ (ibid., 408)

Auch wenn Yod seinem Tod nicht bereitwillig entgegentritt (cf. Piercy 1993, 409), schafft er sich in seinem letzten Akt einen kleinen Handlungsspielraum und erfüllt damit Haraways Cyborg-Vision. Zeitgleich mit seinem Hinscheiden explodiert eine zweite Bombe – eine, die er in Avrams Labor platziert hat, um diesen mit sich in den Tod zu reißen:

6 “Piercy’s text implicitly maintains that technology is nothing less than labor concretized in material form – labor embodied – and that every piece of machinery can only work if it exists, can only exist if it works. Such a being, if it takes human form, is a slave.” (Hicks 2009, 128)

> 'I have died and taken with me Avram, my creator, and his lab, all the records of his experiment. I want there to be no more weapons like me. A weapon should not be conscious. A weapon should not have the capacity to suffer for what it does, to regret, to feel guilt. A weapon should not form strong attachments. I die knowing I destroy the capacity to replicate me. I don't understand why anyone would want to be a soldier, a weapon, but at least people sometimes have a choice to obey or refuse. I had none.' (Piercy 1993, 415)

Cyborgs sind „the illegitimate offspring of militarism and patriarchal capitalism […]. But illegitimate offspring are often exceedingly unfaithful to their origins. Their fathers, after all, are inessential." (Haraway 2016, 10) Sie sind dementsprechend nicht nur Produkte des Militarismus sowie des patriarchalen Kapitalismus, sondern auch ihre Kontrahenten. Mit der simultanen Zerstörung seines „Vaters", respektive des Patriarchen Avram, der ihn für militärische Zwecke konstruiert hat, sowie der Vernichtung des patriarchalen Großkonzerns Y-S verkörpert Yod auf zweierlei Ebenen den Widerstand eines Bastards, der seinem Ursprung den Rücken zuwendet. „The potential to explode was built into his body" (Piercy 1993, 413), heißt es im Text. Damit wird allerdings nicht nur darauf hingewiesen, dass Yod aufgrund seiner Konstruktion bzw. Wesensart der Kontrolle anderer unterliegt, sondern auch darauf, dass er über gesellschaftliche Sprengkraft verfügt. Er bewahrt nicht nur die Freiheit Tikvas, die der Kapitalismusoase der Multis entgegengestellt wird, sondern verhindert auch die drohende Massenproduktion von Cyborgs, wie sie das kapitalistische und technomilitärische Leitbild intendiert. Yods letzter Akt lässt – ganz der Haraway'schen Cyborg-Manier entsprechend – eine ambivalente Deutung zu: Einerseits wird er als Objekt ohne Mitspracherecht in den Selbstmord getrieben, andrerseits dient sein Tod als Befreiungsakt. Er ist somit Opfer und Täter zugleich. Damit subvertiert er hegemoniale Dichotomien wie „agent/resource, maker/made, active/passive" (cf. Haraway 2016, 35). Als Cyborg kann er alle und keine dieser Kategorien bekleiden. Diese ambivalente Subjektposition kann auch post mortem nicht untergraben werden.

Einschreibungen der Geschlechterdichotomie auf Yod

Die Ambivalenz von Yods Geschlechterzuschreibung und seine Subjektposition sind eng miteinander verknüpft, denn sie beide entziehen sich in Haraways Cyborg-Vision dem dualistischen Denken. Yod lässt sich nicht nur in seiner Funktion als Kontrahent sowie Produkt von Kapitalismus und Militarismus analysieren, sondern auch dahingehend, ob er als Cyborg aus der binären Geschlechterdichotomie „Mann/Frau" ausbrechen kann. (Cf. Haraway 2016, 8f., 35) Bereits bei seiner Erschaffung entschlüpft Yod jedoch der Haraway'schen Vision eines Cyborgs ohne Ontologie. Bei seiner Schöpfung korrelieren sowohl männliche als auch weibliche Komponenten. Aussehen und Grundprogrammierung Yods entwirft Avram im Hinblick auf eine Beschützerfigur, dementsprechend verspürt Yod – stereotypisch männlich konnotiert – einen ausgeprägten Gewalttrieb (cf. Piercy 1993, 94). Diesem wirkt Malkah mit ihrer interpersonellen Programmierung wiederum entgegen, indem sie eine Balance zwischen ‚typisch' männlichen und weiblichen Attributen schafft (cf. Ibid., 340). Dementsprechend ist Yods Verhalten irriterierend und verwischt die Grenzen der Geschlechterdichotomie: „Sometimes Yod's behavior was what she thought of as feminine; sometimes it seemed neutral, mechanical, purely logical; sometimes he did things that struck her as indistinguishable from how every other male she had been with would have acted." (ibid., 321)

Für Shira stellt Yod damit ein alternatives Männlichkeitsmodell dar. Folglich unterwandert die Mischung von binär-geschlechtlichen Eigenschaften nicht Yods Geschlechteridentität, sondern bestimmt ihn als den idealen Mann. (Cf. Fink 2021, 225; Booker 1994, 348; Christie 1993, 186) Yod entzieht sich daher nicht dem Dualismus. Er kann sich nur im vorgebebenen Spektrum zwischen Mann und Frau bewegen, ohne diese Kategorien jemals zu transzendieren. Zudem werden nur Stereotypen zur Differenzierung herangezogen, womit ebenfalls keine binären Geschlechtergrenzen überschritten werden (cf. Fink 2021, 219). Dagmar Fink kommt deshalb zu dem Schluss, dass in *He, She and It* zwar ständig Yods Position als Maschine oder Mensch Gegenstand der Verhandlung ist, jedoch niemals seine Männlichkeit (cf. Fink 2008, 163f.).

Allerdings spiegelt sich meines Erachtens eine gewisse Geschlechterambivalenz bereits in seiner ersten Positionierung wider: „I am *anatomically* male" (cf. Piercy 1993, 70, kursive Hervorhebung der Verfasserin – F.O.). Yod identifiziert sich nicht

zwangsläufig mit einem Mann, sondern verweist auf seinen Körper, der üblicherweise als männlich gelesen wird. Wenn er versucht, männlich besetzte Rollen in Shiras Leben einzunehmen, geschieht dies aus einem sozialen und nicht identitätsbezogenen Bedürfnis heraus: „He wants desperately to satisfy Shira, to be her man, her husband, a father to her son." (ibid., 340) Die Welt der Menschen ist binär aufgeteilt: Es gibt Frauen und es gibt Männer. Es gibt allerdings nichts, das diesen Dualismus transzendiert, weswegen sich Yod – getrieben von einem starken Bedürfnis, menschlich zu sein und dazuzugehören – notgedrungen in eine der verfügbaren Rollen drängen lässt.

Da sich Yod nur als Subjekt über seine Ähnlichkeit zu Menschen definieren kann bzw. dadurch Anerkennung findet, kann er dem vorherrschenden gesellschaftlichen Geschlechterdualismus nicht entgehen, denn „als Subjekt zu erscheinen" bedeute „immer schon […] als vergeschlechtliches Subjekt zu erscheinen" (Fink 2021, 220). Es steht jedoch außer Zweifel, dass Yod trotz seiner Eigenart als Cyborg als eine autonome Person wahrgenommen wird. Allerdings wird er primär aufgrund seiner Ähnlichkeit mit Menschen akzeptiert, die seine maschinelle Zusammensetzung kompensiert. Im menschlichen Zusammenleben im Roman ist jedoch kein Platz für ein drittes Geschlecht. Daher ist eine der Kategorien, aus denen er nicht ausbrechen kann bzw. darf, jene des Geschlechts. Obwohl er ambivalente Geschlechterzuschreibung zulässt, wird er klar als Mann kategorisiert.[7] Dementsprechend gelingt es Yod nicht im Sinne Haraways als Cyborg die binäre Geschlechterdichotomie zu durchbrechen.

Fazit

Während der dominante Schönheitsdiskurs in Norika künstliche Modifikationen als erstrebenswert propagiert und somit zur Kommodifizierung der menschlichen Körper beiträgt, sind es gerade die künstlichen Wesen – Cyborgs wie Nili und Yod –, die sich diesen somatischen Einschreibungen entziehen können. Diese arbiträren

7 Fink macht auf eine wichtige Forschungslücke aufmerksam: Die Geschlechterzuschreibungen Yods wurden selten unter der Berücksichtigung seiner Identität als *jüdischer* Mann untersucht. Fink kommt jedoch zu dem Schluss, dass Yod nicht vollständig der jüdischen Auffassung von Männlichkeit entspricht, obwohl dieser Männlichkeitstypus einen größeren Spielraum für weiblich konnotierte Merkmale einräumt. (Cf. Fink 2021, 231f.)

Machtdiskurse samt ihren Postulaten bestimmen zwar das Leben der Menschen, sind aber im Alltag der Cyborgs vollkommen irrelevant. Sowohl Yod als auch Nili erfüllen primär die Funktion des Beschützers. Obwohl sie aufgrund ihrer technischen Zusammensetzung ein kapitalistisch-militärisches Ideal darstellen, agieren sie als dessen Widersacher. Als Angehörige und Wächter marginalisierter Gemeinschaften verfahren sie gegenüber den globalen Mächten, die als multinationale Konzerne den Kapitalismus und Militarismus sinnbildlich in sich vereinen, antagonistisch. Ihre Aufgabe ist es – ganz im Sinne Haraways – militärischen und kapitalistischen Zwecken zu trotzen. Durch diese Rollenvergabe sind sie von der unmittelbaren Teilhabe an der Gesellschaft ausgeschlossen. Sie zeigen auch keine kulturell bedingten Verhaltensweisen, denn ihre Identität ist von der menschlichen Gesellschaft Norikas entkoppelt. Dennoch sind sie in der Lage, bedeutsame interpersonelle Beziehungen einzugehen, ohne auf ein sozial-ästhetisches Kapital Zugriff zu haben.

Entgegen allen Begehrens nach dem perfekten Körper, der ein künstlicher ist, dominiert dennoch die Vorstellung, dass das Natürliche (der Mensch) nie vollends nachgeahmt werden kann. Dementsprechend werden Maschinen und künstliche Intelligenzen dem Menschen untergeordnet: „[M]achines may have minds, but human beings are minds." (McCarron 1995, 272) Aufgrund dieser Denktradition befindet sich Yod in einem Gewaltverhältnis mit seinem Schöpfer Avram, der ihn durchgehend objektifiziert, um sich selbst als Gebieter zu konstituieren. Auf eine derartige Macht, die sich als unerträgliche Gewalt äußert, folgt unweigerlich Widerstand. Da Cyborgs als Hoffnungsträger dieser Rebellion gelten, unterbindet Yod auf individueller und gesellschaftlicher Ebene jenen Machtmissbrauch. Mit der Zerstörung der Multi-Enklave Y-S' und der Ermordung Avrams verhindert er die Produktion weiterer Cyborgs, die in einer technomilitärischen und kapitalistischen Sphäre verankert würden. In diesem letzten Akt liegt eine grenzüberschreitende Ambivalenz, die Yod wesenhaft zugrunde liegt. Hegemoniale Differenzierungen und dogmatische Machtverhältnisse werden durch ihn mehrdeutig.

Einen Platz in der Gesellschaft kann sich Yod primär über seine Ähnlichkeit zu Menschen und ihren Konventionen einräumen. Obwohl er als Cyborg an keinen Geschlechterdualismus gebunden sein sollte, kann sich Yod nur in einem binären System stereotypisch bewegen, ohne die Kategorien Mann/Frau zu überschreiten. Um eine vollumfängliche Integration in die menschliche Gesellschaft zu erreichen, kann Yod keine alternative Geschlechteridentität annehmen, sondern muss klar als Mann

gelesen werden. Ein drittes Geschlecht wird ausgeschlossen. Obwohl Yod somit großes Potential zur Disruption des Dualismus Mann/Frau inhärent wäre, schränken ihn soziale Diskurse ein und er entspricht daher nicht Haraways Vision eines gendernonkonformen Cyborgs.

Bibliografie

Asimov, Isaac (2013): „Runaround". In: Asimov, Isaac: *I, Robot*. London: Harper Voyager, 31-53.

Booker, Keith (1994): „Woman on the Edge of a Genre: The Feminist Dystopias of Marge Piercy". In: *Science Fiction Studies* 21/3, 337-350.

Christie, John (1993): „A Tragedy for Cyborgs". In: *Configurations*, 1/1, 171–196.

Deery, June (1994): „Ectopic and Utopic Reproduction: He, She and It". In*: Utopian Studies*, 5/2, 36-49.

Fink, Dagmar (2008): „Lese ich Cyborg, lese ich queer?". In: Babka, Anna/Hochreiter, Susanne (Hg.): *Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen*, Göttingen: V&R Unipress, 157-170.

Fink, Dagmar (2021): *Cyborg werden*. *Möglichkeitshorizonte in feministischen Theorien und Science Fictions*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Fitting, Peter (1994): „Beyond the Wasteland. A Feminist in Cyberspace". In: *Utopian Studies,* 5/2, 4-15.

Foucault, Michel (2005): „Subjekt und Macht". In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits IV*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 269-293.

Foucault, Michel (2014): „Macht und Körper". In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits II*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 932-940.

Glover, Jayne (2010): „Cyborg Hierarchies: Ecological Philosophy and Cyberculture in Marge Piercy's Body of Glass". In: Rauch, Adam/Kirkland, Ewan (Hg.): *Posthumanity. Merger and Embodiment*. Boston: BRILL, 137-149.

Haraway, Donna (2016): „A Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s". In: Haraway, Donna: *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 3-90.

Hicks, Heather (2009): „A Cyborg's Work Is Never Done. Programming Cyborgs, Workaholics, and Feminists in Marge Piercy's He, She, and It". In: Hicks, Heather: *The*

Culture of Soft Work. Labor, Gender, and Race in Postmodern American Narrative. New York: Palgrave Macmillan, 113-137.

McCarron, Kevin (1995): „Corpses, Animals, Machines and Mannequins. The Body and Cyberpunk“. In: *Body & Society*, 1/3-4, 261-273.

Mukherjee, Indrajit (2021): „'We Are All Cyborgs Now‘. Distrupting Gender Identity through the Cyborg in Marge Piercy's He, She and It“. In: Kundu, Tamoy/Sarkar, Saikat (Hg.), *The Posthuman Imagination. Literature at the Edge of the Human*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 102-114.

Mulvey, Laura (1975): „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: *Screen*, 16/3, 6–18.

Nietzsche, Friedrich (2013a): *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. Berlin: Michael Holzinger.

Nietzsche, Friedrich (2013b): *Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift*. Berlin: Michael Holzinger.

Piercy, Marge (1993): *He, She and It*. New York: Fawecett Crest.

Saito, Kumiko (2020): „Anime“. In: McFarlane, Anna/Schmeink, Lars/Murphy, Graham (Hg.): *The Routledge Companion to Cyberpunk Culture*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 151-161.

Schaub, Joseph Christopher (2001): „Kusanagi's Body. Gender and Technology in Mecha-Anime“. In: *Asian Journal of Communication*, 11/2, 79-100.

Sterling, Bruce (1986): „Preface“. In: Sterling, Bruce (Hg.): *Mirrorshades. The Cyberpunk Anthology*. New York: Arbor House, ix-xiv.

Alchemistische Cyborgs in einer mittelalterlichen Fantasywelt und ihre gendertheoretische Einordnung: *Rumo* von Walter Moers

Anja Gödl

Im Gegensatz zu vielen anderen literarischen Werken, die von Maschinenmenschen bzw. Menschmaschinen handeln, entsagt Walter Moers in *Rumo* der oft mit diesen Figuren einhergehenden Technisierung völlig. Texte über Roboter, Androiden oder Cyborgs gehören meist der Science-Fiction an, die sich durch die Thematisierung (un-)möglicher Errungenschaften in den technischen Wissenschaften auszeichnet (cf. Brockhaus o. J.). Moers' Roman bedient sich dagegen der Konventionen einer vorrationalistischen Zeit und lässt sich so dem Fantasy-Genre zuordnen (cf. Brockhaus o. J.). Der Autor entwirft in seinem Werk mit General Ticktack einen beinahe unbesiegbaren Antagonisten, der mit den Kupfernen Kerlen durch Zamonien[1] zieht und das ganze Land in Angst und Schrecken versetzt. Sie dampfen, zischen und hinterlassen überall zerstörte, niedergebrannte Dörfer und zahlreiche Todesopfer. Doch wer sind dieser General, dem die ihn stets begleitende Geräuschkulisse den charakteristischen Namen verliehen hat, und seine Armee von roboterähnlichen Geschöpfen und welchen Platz nehmen sie in Zamonien ein, das den Anschein einer mittelalterlichen Welt fern von jeglicher Technisierung erweckt?

Der vorliegende Beitrag wird sich zunächst der Charakterisierung General Ticktacks sowie der Kupfernen Kerle widmen und diese Figuren mit Blick auf den Alchemie- und Kriegsdiskurs analysieren. Dabei soll nachvollzogen werden, inwieweit ihre Erschaffung weniger auf etwaigen technischen Verfahren basiert, sondern vielmehr auf alchemistische Praktiken zurückzuführen ist. In Folge werden die Figuren in ihrer Funktion als Armee mit ausgewählten Bereichen der realweltlichen Kriegsthematik verglichen. Des Weiteren soll aus einer gendertheoretischen Perspektive geprüft werden, inwieweit sie mit Geschlechterstereotypen konnotierte Wesen darstellen. Im Zuge dessen werde ich mich besonders auf Donna Haraway beziehen, die das

1 Zamonien ist ein fiktiver Kontinent und der Schauplatz der meisten Romane von Walter Moers.

Konzept einer heteronormativen Genderbinarität sowie die strikte Unterscheidung zwischen Kultur, Natur und Technik verwirft und die Zukunft unserer Gesellschaft im Cyborg und in dem mit ihm verbundenen Unwillen, sich in ein binäres System einordnen zu lassen, erkennt.

General Ticktack und die Kupfernen Kerle

Zu Beginn des Romans wächst der junge Wolpertinger[2] Rumo bei einer Familie von Fhernhachenzwergen auf. Eines Tages wird ihr Bauernhof von einer Meute Teufelszyklopen überfallen und die Bewohner*innen werden auf die im Meer umhertreibenden Teufelsfelsen verschleppt, um den Zyklopen, die eine Vorliebe für noch lebende Nahrung haben, als Essensvorrat zu dienen. In der Gefangenschaft entwickelt sich Rumo zu einem erwachsenen, mit ausgeprägten Muskeln und scharfen Zähnen ausgestatteten Wolpertinger. Während seiner Zeit auf den Teufelsfelsen trifft er die ebenfalls gefangene Haifischmade Smeik, die ihm das Sprechen beibringt, indem sie ihm Geschichten aus Zamonien erzählt. (Cf. Moers 2007, 16-52) In den Anfangskapiteln des Romans wird der auktoriale Erzähler immer wieder von Smeik als zusätzliche Erzählinstanz unterbrochen und es entsteht eine Metadiegese. Eine von Smeiks Geschichten ist jene von General Ticktack und den Kupfernen Kerlen.

In dieser metadiegetischen Erzählung berichtet Smeik von der Schlacht im Nurnenwald, die einst zwischen zwei Söldnerarmeen stattgefunden hat. Bei dieser werden sämtliche Beteiligte ernsthaft verwundet oder gar getötet, doch zufällig stoßen Meisterchirurgen, Uhrmacher, Waffenschmiede und Metallschlosser sowie Alchemisten auf das soeben geendete Gemetzel. (Cf. Moers 2007, 53f.) Sie beschließen, den Verwundeten mit vereinten Kräften zu helfen:

> Hauchdünne Kupferröhren wurden mit Arterien verkuppelt, Muskeln mit Drähten verbunden, Sehnen mit Lederriemen, Nerven mit Seidenfäden. Eine eiserne Axt wurde zu einem Unterarm, eine Diamantenlupe zu einem Auge, ein Hammer zu einem Fuß. Warum nicht ein gebrochenes Rückgrat durch eine Standuhrfeder austauschen?

2 Der Wolptertinger ist ein Fabeltier aus Bayern (cf. Brockhaus o. J.). Bei Walter Moers handelt es sich dabei um ein Mischwesen aus Hund und Reh.

> Ein Ohr durch einen Schalltrichter? Eine Zunge durch einen Glockenköppel? […] Schlagringe wurden zu Zähnen, Uhrwerke zu Gehirnhälften, Naturschwämme und Gazefilter zu Lebern und Nieren, Blasebälge zu Lungenflügeln, elektrisierte Drähte zu Nervensträngen, Quecksilber zu Blut. Kräutersude ersetzten Körpersäfte, Visierhelme wurden zu Gehirnschalen, eiserne Handschuhe, gefüllt mit raffinierter Feinmechanik, zu Händen. Hier fehlte eine Nase – schnell einen Faßhahn angeschraubt! Ein Finger ab? – ersetzen wir ihn durch ein Klappmesser! Hier war mal ein Herz – da kommt eine Dampfpumpe rein. (Moers 2007, 56f.)

An dieser Stelle wird der Einfluss der Alchemie erkennbar, welche chemisch-technische und religiös-spirituelle Elemente in sich vereint (cf. Brockhaus o. J.). Neben der Herstellung des Steins der Weisen als ewige Quelle für Gold stellen auch das Elixier des Lebens und die daraus resultierende Perfektionierung und Erlösung der Menschen Ziele des alchemistischen Diskurses dar (cf. Sheppard 1986, 13). Die Meisterchirurgen, Uhrmacher, Waffenschmiede, Metallschlosser und Alchemisten im Nurnenwald erschaffen zwar kein Elixier des Lebens, erreichen durch die Vereinigung ihrer Fähigkeiten jedoch ein anderes, damit verbundenes Ziel der Alchemie: die Verlängerung des Lebens. Dadurch, dass den Kupfernen Kerlen viele Körperteile durch mechanisch-technische Elemente ersetzt werden, sind sie nicht nur weniger verwundbar, sondern entkommen auch bis zu einem gewissen Grad der Natur, und zwar dem Altern ihres Körpers. (Cf. Moers 2007, 470) Wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, ersetzen technische Geräte und metallene Gegenstände nicht nur fehlende Gliedmaßen, sondern auch lebenswichtige Organe. Doch wie können solche Prozeduren das Weiterleben der Kupfernen Kerle ermöglichen?

Eine weitere Hypothese der Alchemisten gibt hierüber Aufschluss, und zwar jene der Beseelt- oder Belebtheit der Metalle (cf. Obrist 1986, 33). Aus alchemistischer Sicht handelt es sich bei reinen Elementen bzw. Metallen um belebte Stoffe, die demzufolge ‚lebendiges' Gewebe durchaus ersetzen können. Auch die zamonischen Alchemisten vertreten diese Auffassung, wie die Leser*innen bei der Erschaffung von General Ticktack erfahren. Die anwesenden Professionisten beschließen, dass die Kupfernen Kerle einen Anführer brauchen und bauen aus sämtlichen übriggebliebenen Waffen, mechanischen Geräten und Körperteilen einen letzten Krieger. Nach seiner Vollendung fügen sie noch „als Ersatz für Herz, Hirn und Seele" (Moers 2007, 58) Zamomin hinzu, ein seltenes Element in Zamonien, das selbst denken kann und

als verrückt gilt. Es erfüllt seine Wirkung und der Anführer der Kupfernen Kerle erwacht zum Leben. Bei Zamomin handelt es sich demnach tatsächlich um etwas Lebendes – aus der alchemistischen Mutmaßung wird in Zamonien somit Wirklichkeit. Der letzte Kupferne Kerl zeichnet sich nicht nur durch seine überragende Größe aus, sondern auch durch seine Sprechweise, „in die sich das Ticken eines Uhrwerks [mischt] wie ein Schluckauf" (ibid.). Dementsprechend stellt er sich seiner Armee und ihren Schöpfern als General Ticktack vor und verkündet: „‚Diese [tick] Männer dort […] haben uns [tack] erschaffen. Sie [tick] haben uns erschaffen [tack], damit wir töten. Wir wollen sie [tick] nicht enttäuschen! Töten wir sie [tack]! Töten wir sie gut!'" (ibid., 59) Das folgende Massaker überleben nur diejenigen, die diese Ereignisse weitererzählt haben (cf. ibid.).

Diese und viele andere Geschichten erzählt Smeik Rumo während ihrer Zeit in Gefangenschaft. Als die Teufelsfelsen wieder auf Land stoßen, flüchten die beiden. Sie ziehen zwar noch eine Weile gemeinsam weiter, trennen sich dann aber kurz vor der Stadt Wolperting. (Cf. ibid., 172) Bald darauf spürt Rumo eine Fährte auf, die er als silbernes Band[3] wahrnimmt und die sein Interesse erweckt. Er folgt ihr und sie führt ihn zu Rala, einer jungen Wolpertingerdame, in die sich Rumo schlagartig verliebt. Nach ihrem ersten Aufeinandertreffen trennen sich ihre Wege zwar wieder, aber Rumo hört nicht auf, nach ihr zu suchen. Er verfolgt ihre Spur weiter bis nach Hel, einer Stadt in Untenwelt, dem grausamsten Ort Zamoniens. Dort hält General Ticktack Rala gefangen. (Cf. ibid., 403)

General Ticktacks Geschichte wird erst wieder im späteren Handlungsverlauf aufgegriffen. Nachdem er und seine vermeintlich unbesiegbare Armee an der Lindwurmfeste[4] geschlagen werden, sucht er mit den letzten ihm verbliebenen Kämpfern einen Weg nach Untenwelt. In Hel angekommen, beschließt er, dem dortigen König Gaunab Aglan Azidahaka Beng Elel Atua dem Neunundneunzigsten als Befehlshaber der Wachtruppen des Theaters der Schönen Tode zu dienen (cf. ibid., 467ff.). Auch wenn sich General Ticktack keinen schöneren Zeitvertreib vorstellen kann, als Kämpfe zwischen Gefangenen im Theater zu organisieren, beginnt er sich zu langweilen. Angetrieben von dem Willen des Zamomins in ihm, ergänzt er seinen Körper

3 Rumo hat einen sehr ausgeprägten Geruchssinn. Wenn er seine Augen schließt, sieht er die verschiedenen Gerüche in Form von farbigen Bändern vor seinem inneren Auge.

4 Die Lindwurmfeste ist ein großer Berg, der von Höhlen und Tunneln durchzogen ist.

mehr und mehr durch metallene Prothesen – um größer, stärker, schneller, und vor allem tödlicher zu werden. (Cf. ibid., 470f.) Die anfängliche Motivation der Professionisten im Nurnenwald, die verwundeten Söldner zu retten und ihr Leben zu verlängern, wandelt sich bei General Ticktack in das Verlangen um, den Akt des Tötens hinauszuzögern. Diese radikale Veränderung des alchemistischen Grundgedankens kann als ironische Aufarbeitung desselben gesehen werden. Aus den waghalsigen, aber lebensrettenden Experimenten der Alchemisten haben sich Konsequenzen in Form einer riesigen, organisch-mechanischen Tötungsmaschine mit einem Hang zum Sadismus ergeben.

General Ticktack will aber nicht nur sich selbst perfektionieren, sondern auch seine Kupferne Jungfrau[5], die er eines Tages in den Katakomben entdeckt und sogleich zu verehren beginnt. Er lässt sich von Ärzten, Ingenieuren und Alchemisten beraten – erneut spielen Technik und Alchemie eine zentrale Rolle – und erklärt ihnen, wie „die luxuriöseste, raffinierteste und schönste Todesmaschine" (ibid., 474) seinen Vorstellungen nach aussehen und funktionieren soll. Sein Ziel ist nur das eine: „‚Ich will [tick]', rief er, ‚eine Maschine [tack] bauen, mit der ich den Tod kontrollieren kann! Wenn mir [tick] das gelingt, dann [tack] wird das Sterben keine Sache der [tick] Natur mehr sein – sondern [tack] der Kunst!'" (Ibid., 475) Als er Rala gefangen nimmt, sieht er in ihr sogleich die perfekte Versuchsperson für seine Jungfrau.

Der General als mittelalterlicher Cyborg

Die vorangegangenen Ausführungen belegen, dass die Entstehung von General Ticktack und den Kupfernen Kerlen von mittelalterlich-alchemistischen Praktiken geprägt ist. Wie in der Einleitung dieses Sammelbandes angeführt, beschäftigt sich Donna Haraway in ihrer Forschung umfassend mit der Verbindung zwischen Mensch, Natur und Technik und sie geht davon aus, dass die in unserer Gesellschaft übliche Trennung dieser Bereiche nicht mehr haltbar ist. (Cf. Haraway 2018, 72) Grundsätzlich löst sich Walter Moers in seinen Romanen, von denen die meisten in Zamonien spielen, vom laut Haraway problematischen Dualismus Natur vs. Kultur. (Cf. Haraway 1995b, 67ff.) Denn die Menschen stellen darin nur eine kleine,

5 Diese ist dem Folterinstrument Eiserne Jungfrau nachempfunden.

unbedeutende Minderheit dar; der Rest der Figuren besteht aus Fabel- und Mischwesen, die auf den verschiedensten Tieren basieren und meistens in gesellschaftlich ausgeformten Gruppen mit eigenen Kulturen und Gebieten leben. Demnach stellen auch in *Rumo* Natur und Kultur keinen Gegensatz mehr dar und Mensch und Tier sind – ganz im Sinne Haraways – miteinander verschmolzen.[6] In einem weiteren Schritt verschwimmen laut Haraway auch die Grenzen zwischen Mensch-Tier (Organismus) und Maschine (Technik), und das geschieht insbesondere durch die Figur des Cyborgs. In *Ein Manifest für Cyborgs* (1995b) definiert sie diesen wie folgt: „Cyborgs sind kybernetische Organismen, Hybride aus Maschine und Organismus, ebenso Geschöpfe der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie der Fiktion." (Haraway 1995b, 33) Die untersuchten Figuren aus *Rumo* lassen sich dieser Definition eindeutig zuordnen. Das zuvor angeführte Zitat über die Erschaffung General Ticktacks und der Kupfernen Kerle zeigt diese Verschmelzung. Organischem Material, das entweder tot oder nicht mehr selbständig lebensfähig ist, wird mithilfe technisch-maschineller Erweiterungen ein Weiterleben ermöglicht. Dabei wird weder ein Realitätsanspruch gestellt noch auf bewährte medizinisch-technische Verfahren zurückgegriffen – die Vorgehensweise der im Fantasy-Roman agierenden Wissenschaftler und Techniker basiert auf Alchemie. Aus den vormals natürlichen Lebewesen werden also durch alchemistisch-mechanische Formung technisch-organische Hybride.

Donna Haraway definiert den Cyborg nicht nur auf körperlicher und materieller Ebene, sondern schreibt dieser Figur auch eine Reihe von Wesenszügen und Überzeugungen zu, darunter die folgende: „Im Unterschied zu Frankensteins Monster erhofft sich die Cyborg von ihrem Vater keine Rettung durch die Wiederherstellung eines paradiesischen Zustands, d.h. durch die Produktion eines heterosexuellen Partners" (Haraway 1995b, 36). Ähnlich wie die Kreatur Frankensteins (cf. Shelley 2017, 73f.) möchte General Ticktack den Vorstellungen seiner Schöpfer gerecht werden – er interpretiert ihre Bemühungen, sämtliche übriggebliebenen Metall- und Körperteile in ihm zu verbauen, als Auftrag. Er will dieses Privileg sogleich nutzen und tötet sie mithilfe der Kupfernen Kerle. Im Gegensatz zu Frankensteins Monster schafft sich der General schließlich selbst eine Art heterosexuelle Partnerin, als er die Kupferne

---

6 Die Bevölkerung Zamoniens besteht aus verschiedenen Misch- und Fabelwesen, die in menschlich anmutenden Gesellschaften leben. Sie gehören unterschiedlichen Kulturen an und gehen verschiedenen Tätigkeiten oder der Pflege von Hobbys nach.

Jungfrau in einem der unzähligen Tunnel Hels entdeckt und nach seinem Geschmack optimieren lässt. Indem sie den Cyborg-Erzeuger als „Vater“ (Haraway 1995b, 36) bezeichnet, spielt Haraway zudem indirekt auf den Schöpfungsmythos an, der dieser Figur in vielen literarischen Werken zugrunde liegt. In *Rumo* tritt dieses Phänomen nur kurzzeitig auf, da sich die Professionisten im Nurnenwald zwar verpflichtet fühlen, ungefragt Operationen nach alchemistisch-medizinischer Praxis an den verwundeten Söldnern vorzunehmen, aber gleich darauf von ihren Kreaturen umgebracht werden. Haraway erkennt in der Maschine eine „Karikatur dieses reproduktiven Traums abstrakter Männlichkeit“ (Haraway 1995b, 37), also einen ironischen Versuch des Mannes, der Reproduktion fähig zu werden. Dieser Versuch lässt sich auch im Nurnenwald nachverfolgen, da die anwesenden Männer zu den abwegigsten Mitteln greifen, um ganz alleine, ohne das Zutun einer Frau, neues Leben zu erschaffen. Infolgedessen kann an einem späteren Zeitpunkt der Handlung beobachtet werden, wie General Ticktack vom Erschaffenen zum Schöpfer wird. Als er die Kupferne Jungfrau entdeckt, beschließt er, sie ganz nach seinen Vorstellungen umzubauen:

> Keine wandelnde Maschine, wie er selbst und die Kupfernen Kerle, sondern eine, die immer an der gleichen Stelle stand, hier im Turm von General Ticktack. Schon das Wort *Maschine* war falsch, war zu ordinär und technisch für die delikaten Funktionen, die die Kupferne Jungfrau nach seinen Wünschen ausführen sollte. Ein künstlerisches Instrument sollte sie werden, das den Ansprüchen und Fähigkeiten des größten Virtuosen des Todes gerecht würde (Moers 2007, 474; kursiv im Original).

Dieses Zitat ist außerdem zentral für die Untersuchung General Ticktacks als Cyborg, da er darin gleich zwei Mal über sich selbst als lebendes Wesen reflektiert. Einerseits begreift er sich selbst als „wandelnde Maschine“ (ibid.), und beschreibt diese als „ordinär und technisch“ (ibid.). Dadurch wird erneut eine Parallele zu Haraway sichtbar, die zwar das Wort ‚ordinär‘ nicht explizit verwendet, aber die Kombination aus Mensch und Maschine durchaus bereits als etwas Normales und Alltägliches versteht. (Cf. Haraway 1995b, 34) Andererseits wird in den oben zitierten Zeilen deutlich, dass sich der General die Rolle des Künstlers zuschreibt, der die Kupferne Jungfrau kreiert bzw. ihr zu ihrer wahren Größe und Schönheit verhilft. Er als „größte[r] Virtuose[…] des Todes“ (Moers 2007, 474) will nicht nur der Jungfrau selbst, sondern auch der Tätigkeit des Folterns und Tötens künstlerischen Wert verleihen.

General Ticktack sieht sich also als Schöpfer der Kupfernen Jungfrau. Er distanziert sich zwar von ihr trotz ihrer technisch-metallischen Gemeinsamkeiten, indem er sich als ordinäre Maschine ab- und die Jungfrau als Kunstwerk aufwertet, stellt aber im selben Moment klar, dass sie nur unter seiner Kontrolle diesen Status erreichen kann: „Ein künstlerisches Instrument sollte sie werden, das den Ansprüchen und Fähigkeiten des größten Virtuosen des Todes gerecht würde." (Ibid.) In diesem Satz wird der Schöpfungsgedanke mit der Ausübung von Kontrolle kombiniert. Letztere ist außerdem ein grundlegendes Bestreben General Ticktacks, denn er wurde ursprünglich dazu geschaffen, die Kupfernen Kerle, die nach ihrer Fertigstellung nur reglos dastanden und auf Befehle warteten, anzuführen. (Cf. Moers 2007, 58f.) Die Armee ist wie ein Uhrwerk, das erst durch ihr Pendel, den General, zu laufen beginnt.

Kriegs- und Gendertheorie: Der männliche Soldat

Wie zu Beginn dieses Beitrags beschrieben, werden General Ticktack und die Kupfernen Kerle von Chirurgen, Uhrmachern, Waffenschmieden bzw. Metallschlossern und Alchemisten aus den verwundeten Söldnern, Metallteilen und anderen Alltagsgegenständen zusammengesetzt. Dabei gibt es keine Anzeichen dafür, dass am Schaffensprozess Frauen mitwirken. Die Erzählinstanz Smeik spricht in ihren Geschichten über General Ticktack fast ausschließlich von männlichen Beteiligten (cf. Moers 2007, 53ff.). Der General und seine Armee werden durchwegs als maskulin skizziert und selbst ihr Entstehungsprozess wird von männlichen Wesen dominiert. Aufgrund dessen und aufgrund ihrer Einstufung als Armee sollen die untersuchten Figuren in der Folge unter der Prämisse des Kriegsdiskurses verhandelt werden.

„Diese Armee wird sich niemals bewegen, wenn sie keine Befehle erhält – so ist das nun mal mit Soldaten. Sie brauchen einen Anführer." (Ibid., 58) Der Alchemist, der diese Aussage nach der Fertigstellung der Kupfernen Kerle tätigt und damit zur Erschaffung General Ticktacks aufruft, spricht damit eine grundlegende Eigenschaft des Soldatentums an: Eine Armee funktioniert auf Basis der Disziplin – die Soldaten haben den Befehlen ihrer Anführer widerspruchslos Folge zu leisten. (Cf. Fürlinger 1963, 484) Dementsprechend ist auch ein General notwendig, um die Kupfernen Kerle in Bewegung zu setzen. Wie weit seine Macht als Befehlshaber einer Armee tatsächlich reicht, merkt General Ticktack erst nach der Niederlage an der Lind-

wurmfeste. Als die Lindwürmer ihre neuen Feinde nicht mit den üblichen Methoden vertreiben können – das heiße Pech und Blei, das von den Festungsmauern gegossen wird, macht den Kupfernen Kerlen schlichtweg nichts aus – und die Armee beginnt, in die Lindwurmfeste einzumarschieren, greifen die Bewohner*innen zu einem letzten Ausweg: Sie beginnen zu tanzen. Dies führt dazu, dass große Teile des Höhlensystems, aus dem die Festung besteht, einstürzen und viele der Kupfernen Kerle unter sich begraben. Der General gesteht seine Niederlage und den Verlust von zwei Dritteln seiner Krieger ein und beschließt zu flüchten. (Cf. Moers 2007, 63ff.) Erst nach einem Monat sturen Marsches bleibt er das erste Mal stehen und entdeckt, dass der übriggebliebene Teil seiner Armee ihm immer noch folgt: „Das war der Augenblick, in dem er begriff, daß seine Soldaten ihm überallhin folgen würden, egal, was er tat. Er hätte direkt in den Schmelzofen marschieren können, und sie wären ihm bedingungslos gefolgt. Das war blinder Gehorsam in höchster Vollendung." (Moers 2007, 463)

Eine weitere Aufgabe des militärischen Führers ist es, die kämpferischen Aggressionen seiner Soldaten zu kontrollieren (cf. Pohl/Roock 2011, 50). Diese Art von Kontrolle fehlt in der militärischen Beziehung zwischen General Ticktack und den Kupfernen Kerlen jedoch vollkommen. Ihr höchstes Ziel ist und bleibt das Töten in allen Varianten – ihr Morden kann als Eskalation der kriegerischen Aggression gedeutet werden, und General Ticktack beabsichtigt nicht, diese einzuschränken. Im Militär ist das richtige Maß an Eigeninitiative und Beherrschbarkeit von zentraler Bedeutung (cf. Miksche 1981, 13), doch für den General sind diese Eigenschaften ab einem gewissen Punkt unwesentlich. Er legt besonders auf die Quantität seiner Streitkräfte großen Wert, denn nur so kann er in den seines Erachtens angemessenen Dimensionen foltern und töten (cf. Moers 2007, 463). Auffällig an General Ticktacks Art und Weise, mit seiner Armee durch Zamonien zu marschieren und einen Ort nach dem anderen vollkommen zerstört zurückzulassen, ist das Fehlen jeglicher Taktik. Für die Kupfernen Kerle ist ein taktisch-strategisches Vorgehen gar nicht nötig, da sie aufgrund ihrer Bauweise – man erinnere sich an die Schlacht an der Lindwurmfeste – beinahe unbesiegbar sind. Gleichzeitig aber brauchen sie insofern keine ausgefeilte Kriegsstrategie, als sie keine Eroberung feindlichen Gebiets oder ein ähnliches Ziel verfolgen. (Cf. Stahel 2011, 157) „[S]ie wollten nur das tun, was sie gelernt hatten: töten, zerstören und dann weiterziehen, um erneut zu töten und zu zerstören." (Moers 2007, 463)

Dieser tödliche, innere Antrieb erreicht mit General Ticktack und dem maximalen Ausbau seines Körpers seinen Höhepunkt. In Anbetracht von Ticktacks Fokus auf seine eigene Weiterentwicklung zu einer raffinierten Tötungsmaschine lässt sich wiederum eine Parallele zum Cyborg ziehen, der ursprünglich als (computer-)technische Waffe konstruiert werden sollte. Donna Haraway nennt diesen kriegerischen Cyborg ein Produkt des „patriarchalen Kapitalismus" (Haraway 1995b, 36). Das Militär gehört dieser männlichen Domäne an und ist oftmals von Initiationsriten geprägt. Letztere begleiten in vielen Kulturen die Entwicklung vom Kind zum Erwachsenen und lassen sich in die drei Phasen der Trennung, Umwandlung und Angliederung einteilen. (Cf. Pohl/Roock 2011, 51) General Ticktack und die Kupfernen Kerle erleben bei ihrer Erschaffung zwar nicht den Übergang vom Kindes- ins Erwachsenenalter, doch kann man auch in diesem Fall die Schritte der Initiation nachverfolgen. Ihre Körper werden zunächst bei der Schlacht im Nurnenwald zerteilt (Trennung), danach von den vier Gruppen von Wissenschaftlern und Technikern begutachtet, verändert, erweitert oder sogar ersetzt (Umwandlung) und schließlich von denselben zu neuen, wieder funktionstüchtigen Körpern zusammengesetzt (Angliederung). An den Kriegern im Roman lässt sich demnach eine militärische Initiation in Form einer Transformation von lose organisierten, verfeindeten Söldnergruppen in eine technisch optimierte, beinahe unbesiegbare Cyborg-Armee feststellen.

Ein weiteres Merkmal eines Heers, das auch auf jenes der Kupfernen Kerle, insbesondere als Cyborg-Armee zutrifft, ist ihr Zusammenhalt aufgrund äußeren Zwangs. Bis ins 20. Jh. hat es weltweit kaum Berufsheere gegeben. Soldaten wurden im Kriegsfall zwangsrekrutiert und somit nicht gefragt, ob sie überhaupt Teil der Armee sein möchten (cf. Freud 2020, 34). Dies wurde ansatzweise bereits im vorherigen Abschnitt im Rahmen der Schöpfungsfrage erläutert. Die vier Gruppen von Wissenschaftlern und Technikern haben die technischen Erweiterungen an den verwundeten Söldnern vollzogen, ohne sich im Vorfeld deren Erlaubnis einzuholen. Die Armee General Ticktacks unterliegt somit von Anfang an dem äußeren Zwang ihrer Schöpfer. Sie können nichts anderes tun als zu foltern und zu töten. Aufgrund der Beschaffenheit ihrer neuen Körper sind sie einerseits für keine anderen Tätigkeiten geeignet und sie werden andererseits von dem Zamomin in Ticktacks Kopf gelenkt, das ihre zerstörerischen Handlungen überhaupt erst auslöst und weiter vorantreibt. Durch diese ihnen immanente Bedrohlichkeit werden sie auch nie um Hilfe gebe-

ten, d.h. ihre Handlungsmöglichkeiten beschränken sich auf Destruktion. General Ticktack und die Kupfernen Kerle hegen demnach auch nicht den Wunsch nach einer Auflösung ihrer Armee, denn zum einen ist ihnen diese Möglichkeit durch den eben beschriebenen äußeren Zwang, dem sie unterliegen, gar nicht bewusst, und zum anderen sind sie so einzigartig in ihrer Gestalt und ihrem Streben, dass sie kaum auf eine andere Gruppe zamonischer Lebewesen stoßen werden, die ähnliche Ziele wie sie verfolgen. Dem Zwang, Teil der Armee zu sein, können diese Protagonisten demnach nicht entkommen.

Die Gruppenbildung der Kupfernen Kerle wird außerdem durch ihre Kategorisierung als männlich und die vollkommene Gleichsetzung dieser männlichen Identität mit jener des Soldaten befeuert (cf. Pohl/Roock 2011, 51; Werner 2008, 8ff.). Die Position der Kerle in der binären Ordnung von Mann und Frau kann vor allem über ihr männlich konnotiertes Soldatendasein nachverfolgt werden. Die Ausschließung von Frauen und sämtlicher Kennzeichen, die Weiblichkeit vermuten lassen könnten, ist ein wesentliches Merkmal der in militärischen Kreisen üblichen Gruppenmännlichkeit (cf. Pohl/Roock 2011, 51). Wie bereits ausgeführt, sind Frauen aus der Geschichte von General Ticktack und den Kupfernen Kerlen so gut wie gänzlich ausgeklammert. Eine Abwertung von Frauen als Folge dieser Ausgrenzung (cf. ibid.) lässt sich im Roman nur bedingt erkennen. Die Armee macht bei ihren Streifzügen durch Zamonien keinen Unterschied zwischen männlichen oder weiblichen Opfern; Rala stellt in dieser Hinsicht aber eine Ausnahme dar. Als eine Gruppe Wolpertinger nach Hel verschleppt und dort eingekerkert werden, um als Gladiator*innen im Theater der Schönen Tode zu dienen, erblickt General Ticktack Rala in ihrer Zelle und urteilt: „Ihre Proportionen [stimmen] genau – als sei die Kupferne Jungfrau für sie gegossen worden. Ihre Schönheit [ist] überwältigend." (Moers 2007, 479) Die ausschlaggebende Eigenschaft Ralas jedoch, anhand derer Ticktack sie als die Seele der Kupfernen Jungfrau zu erkennen glaubt, ist ihr Selbsterhaltungstrieb (cf. ibid.). Bis zu diesem Zeitpunkt sind die Versuchspersonen für die vollends modifizierte Jungfrau früh gestorben, etwa an Angst, körperlicher Schwäche oder einer Überdosis einer der Essenzen, die ihnen der General verabreicht hat (cf. ibid., 476). Rala und ihr eiserner Überlebenswille ermöglichen es ihm nun, sämtliche Funktionen der Jungfrau auszuprobieren. Die romantisch-obsessiv anmutende Verehrung der Kupfernen Jungfrau und die Auswahl von Rala als weibliches Wesen, um die Vollkommenheit seiner Maschine herbeizuführen, können als heterosexuelles Begehren vonseiten des

Generals gedeutet werden. Als dieser Rala in die Jungfrau einsetzen lässt, spricht er von „eine[r] Hochzeit ganz besonderer Art […]: die Belagerung, Eroberung und Vernichtung von Ralas Körper.“ (Ibid., 483) Dieses Zitat verstärkt nochmals die Genderbinarität, in die Ticktack eingebunden ist und in die er die Kupferne Jungfrau bzw. Rala mithineinzieht. Ralas geplanter Tod durch jene Maschine, die der General steuert, bezeichnet seinen letzten Gewaltakt und gleichzeitig seine Vollendung als tödlichste Kreatur Zamoniens. Er kann zwar hinsichtlich seines Körperbaus dem Cyborgbegriff nach Haraway zugeordnet werden, erfüllt den vorausgehenden Ausführungen zufolge jedoch nicht jene Eigenschaft des Cyborgs, die ihn als ein außerhalb der heteronormativen Gesellschaft befindliches Anderes, Drittes charakterisiert (cf. Haraway 1995b, 35).

Fazit

General Ticktack und die Kupfernen Kerle aus Walter Moers‘ Roman *Rumo* können sowohl auf materiell-technischer als auch auf gendertheoretischer Ebene als Cyborgs nach Donna Haraway definiert werden. Sie wurden von Meisterchirurgen, Uhrmachern, Waffenschmieden, Metallschlosser und Alchemisten aus organischem Material und mechanischen Geräten zusammengebaut. Diese Verbindung zwischen lebendiger und toter Materie macht sie zu technisch-organischen Hybriden. Die Art und Weise, wie sie erschaffen wurden, lässt sich auf die Alchemie zurückführen. Auch die Einpflanzung des Zamomins in General Ticktack, das ihn zum Anführer der Kupfernen Kerle macht, geschieht auf alchemistischer Basis. Charakterisierend für den Cyborg ist nicht nur, dass es sich bei ihm um ein Mischwesen aus Maschine, Mensch und/oder Tier handelt, sondern auch, dass er ein von einem Schöpfer erschaffenes Wesen darstellt. General Ticktack und die Kupfernen Kerle lassen ihren Schöpfern nicht viel Zeit, um ihre künstlichen Wesen zu bewundern. Sie töten diese bald nach Beendigung des Schöpfungsaktes. Der General wird jedoch später selbst zum Schöpfer, als er die Kupferne Jungfrau entdeckt und sie zu einer raffinierten Tötungsmaschine umbaut. Im Zuge dessen reflektiert er über sich selbst als bloße Maschine, die ohne ästhetische Absicht konstruiert wurde. Er nennt die Jungfrau ein Kunstwerk, das er als Tötungsgenie nach vielem Überlegen und Planen entworfen und erschaffen hat. Sein Schöpfergeist ist gepaart mit Machtbesessenheit und Kon-

trollwahn, denn nur unter seiner Leitung soll die Kupferne Jungfrau künstlerisch töten können. Eine solche Kontrollfunktion hat er zudem bereits seit seiner Erschaffung als Anführer der Kupfernen Kerle inne. Seine Soldaten folgen ihm unbeirrbar und warten ständig auf seine Befehle, um sie widerspruchslos auszuführen. Dieser blinde Gehorsam ist auch im Militärwesen der realen Welt gängige Praxis. Die Armee der Kupfernen Kerle wird durch soldatische Gruppenmännlichkeit, die Frauen ausschließt, und durch äußere Zwänge, sprich ihrer Einzigartigkeit in Zamonien, zusammengehalten. Sie entsprechen zwar Haraways Definition des Cyborgs auf körperlicher Ebene – als natürlich-technische Mischwesen –, erreichen durch ihre Position als Soldaten jedoch den Status des ‚Mannes' und fügen sich so in das genderbinäre System Zamoniens ein.

Bibliografie

Brockhaus (o. J.): *Alchemie*. https://brockhaus.at/ecs/enzy/article/alchemie (Zugriff: 9.4.2022).

Brockhaus (o. J.): *Fantasy (Literatur)*. https://brockhaus.at/ecs/enzy/article/fantasy-literatur (Zugriff: 9.4.2022).

Brockhaus (o. J.): *Science-Fiction*. https://brockhaus.at/ecs/enzy/article/science-fiction (Zugriff: 9.4.2022).

Brockhaus (o. J.): *Wolpertinger*. https://brockhaus.at/ecs/enzy/article/wolpertinger (Zugriff: 4.5.2022).

Freud, Sigmund (2020). *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. Hamburg: Nikol.

Fürlinger, Herbert St. (1963): *Unser Heer. 300 Jahre österreichisches Soldatentum*. Wien: Fürlinger.

Haraway, Donna Jeanne (1995a): *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt/Main/New York: Campus.

Haraway, Donna Jeanne (1995b): „Ein Manifest für Cyborgs." In: Haraway, Donna Jeanne: *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt/Main/New York: Campus, 33-72.

Haraway, Donna Jeanne (2018): *Unruhig bleiben: die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt/Main/New York: Campus.

Jäger, Thomas/Beckmann, Rasmus (Hg.) (2011): *Handbuch Kriegstheorien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften GWV.

Kaltenbrunner, Gerd-Klaus (Hg.) (1981): *Der Soldat: Dienst und Herrschaft der Streitkräfte*. Freiburg: Herderbücherei.

Miksche, Ferdinand Otto (1981): „Technisches Soldatentum ohne Kampfgeist?“ In: Kaltenbrunner, Gerd-Klaus (Hg.): *Der Soldat: Dienst und Herrschaft der Streitkräfte*. Freiburg: Herderbücherei, 10-17.

Moers, Walter (2007): *Rumo & Die Wunder im Dunkeln*. München: Piper.

Meinel, Christoph (Hg.): *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*. Wiesbaden: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

Obrist, Barbara (1986): „Die Alchemie in der mittelalterlichen Gesellschaft“. In: Meinel, Christoph (Hg.): *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*. Wiesbaden: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 33-60.

Pohl, Rolf/Roock, Marco (2011): „Sozialpsychologie des Krieges: Der Krieg als Massenpsychose und die Rolle der militärisch-männlichen Kampfbereitschaft“. In: Jäger, Thomas/Beckmann, Rasmus (Hg.): *Handbuch Kriegstheorien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften GWV, 45-53.

Shelley, Mary (2017): *Frankenstein Or the Modern Prometheus*. New Jersey: Piper.

Sheppard, Harry J. (1986): „European Alchemy in the Context of a Universal Definition“. In: Meinel, Christoph (Hg.): *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*. Wiesbaden: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 13-18.

Stahel, Albert A. (2011): „Sun Tzu: Der chinesische Meister der Strategie und der Kriegführung“. In: Jäger, Thomas/Beckmann, Rasmus (Hg.): *Handbuch Kriegstheorien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften GWV, 156-168.

Werner, Frank (2008): „‚Hart müssen wir hier draußen sein‘. Soldatische Männlichkeit im Vernichtungskrieg 1941-1944“. In: *Geschichte und Gesellschaft* 34/1, 5–40.

Technik-, Militär- und Geschlechterdiskurse in Andreas Eschbachs *Der Letzte seiner Art*

Dagmar Strimmer

In diesem Beitrag setze ich mich mit dem Roman *Der Letzte seiner Art* von Andreas Eschbach (*1953), den gendertheoretischen Figuren der „Verworfenen" von Judith Butler (*1956) und der „Cyborgs" von Donna Haraway (*1944), sowie mit den Machtdiskursen nach Michel Foucault (1926-1984) auseinander. Eschbach ist ein deutscher Gegenwartsautor und sein Roman wurde 2003 veröffentlicht. Die Hauptfigur Duane Fitzgerald ist ein männlicher Cyborg, der vom US-Militär durch zahlreiche Operationen zu einem Super-Soldaten gemacht wird. Die Verbindung von Mensch und Technik ist ein ewiger Traum der Menschheit, hat doch die Idee, den Menschen zu verbessern oder künstlich zu erschaffen, von der Antike bis in unsere Gegenwart immer eine gewisse Faszination ausgeübt. In der Figur des Cyborgs verschmilzt der organische Körper (Mensch) mit der Technik (Maschine).

Haraway definiert Cyborgs im gendertheoretischen Diskurs als „kybernetische Organismen, Hybride aus Maschine und Organismus, ebenso Geschöpfe der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie der Fiktion" (Haraway 1995, 33). Cyborgs nach Haraway befinden sich somit in einem Dazwischen und provozieren durch ihr Außerhalb-Sein die Gesellschaft, da sie sich nicht den bestehenden (geschlechtlichen) Dualismen zuordnen lassen und die gängigen Herrschaftsstrukturen untergraben (cf. Haraway 1995, 67). Die Verworfenen im Sinne Butlers, die als Unterdrückte und Verfolgte in einem gendertheoretischen Diskurs beschrieben werden, befinden sich außerhalb des sozialen Lebens, der Gesellschaft und hierarchischer Strukturen (cf. Butler 1995, 23).

Der vorliegende Beitrag untersucht, in welchem Umfang sich die gendertheoretischen Figuren nach Butler und Haraway (Verworfene und Cyborgs) mit der Hauptfigur Duane verknüpfen lassen und hebt die besondere Funktion des Protagonisten innerhalb der Science-Fiction-Literatur hervor. Auf mögliche Machtdiskurse nach Foucault wird in der Analyse ebenso eingegangen. Dabei werde ich das Augenmerk auf den militärisch disziplinierten Körper und die Zelebrierung der militärischen

Männlichkeit legen. Zunächst werde ich den Roman einer Textanalyse unterziehen und dessen Inhalt sowie die Figuren vorstellen. Die darauffolgende Analyse des Cyborgs Duane bildet den Schwerpunkt dieses Beitrags. Dabei wird außerdem auf die Möglichkeiten des Gendopings eingegangen, wagt doch der Roman mit den in ihm angedachten, gentechnisch veränderten Chimären einen Ausblick auf Zukünftiges. Das Fazit führt schließlich die Untersuchungen und Ergebnisse zusammen und gibt einen Ausblick auf die heutigen medizinisch-technischen Möglichkeiten, die nicht mehr nur auf den Militärdiskurs beschränkt sind.

Grundlegendes über Text, Inhalt und Figuren

Der Roman wird vom Verlag als Thriller eingestuft, gehört aber ebenso dem Genre Science-Fiction an. Die männliche Hauptfigur Duane ist ein homodiegetischer Ich-Erzähler, der seine Lebensgeschichte aufschreibt, jedoch erfahren die Rezipient*innen erst am Schluss, unter welchen Umständen diese Lebensgeschichte verfasst und veröffentlicht worden ist. Literatur spielt im Leben der Hauptfigur eine große Rolle und es lassen sich zahlreiche Verweise auf Philosophen[1] finden, die manchmal mit ironischen Seitenhieben verknüpft sind. (Cf. Eschbach 203, 51) Der Roman ist in 22 Kapitel eingeteilt, ab dem zweiten wird jedem Kapitel ein Motto aus einem Werk Senecas vorangestellt. Seneca ist der bevorzugte Philosoph des Protagonisten, da er Römer war und Rom ebenso eine Weltmacht wie die USA gewesen ist. (Cf. Eschbach 2020, 52) Die Lektüre der Schriften Senecas spendet Duane Trost und Zuspruch.

Die erzählte Zeit umfasst nur einige, wenige Tage, es gibt jedoch zahlreiche Analepsen, die in Duanes Zeit bei der US-Armee, als er und seine Kameraden zu Cyborgs umoperiert wurden, zurückführen. In diesen Analepsen erfahren die Rezipient*innen mehr über das Schicksal der anderen Cyborgs, welche letztendlich sterben mussten oder ermordet wurden. Eschbach eröffnet mit dem Roman die Frage nach den Folgen des Technikdiskurses und unterwandert den Mythos des amerikanischen (männlichen) Helden.

1 Ich verwende den Begriff „Philosophen“ ohne zu gendern, da ausschließlich männliche Philosophen erwähnt werden.

Duane, der fiktive Protagonist des Science-Fiction-Thrillers, gehört zu den zehn Pionieren, die im Rahmen eines geheimen US-Militärprojekts mit dem Namen S*teel Man* zu Cyborgs gemacht werden. Als Kind hat ihn die Fernsehserie *The Six Million Dollar Man*[2] (1974-1978) fasziniert und der darin auftretende Held Steve Austin ist sein Idol. Das Projekt *Steel Man* entsteht unter der Präsidentschaft Ronald Reagans und zielt darauf ab, Super-Soldaten (Cyborgs) im Krieg einzusetzen. Doch anstatt dem Vaterland Amerika zu dienen, können die Pioniere niemals in einem Kampf eingesetzt werden, da es zahlreiche Fehlfunktionen gibt und fünf der Soldaten an den Folgen der Operationen sogar versterben. Das Projekt ist gescheitert und wird eingestellt, die Soldaten enden allesamt als Invaliden. Jeglicher Kontakt zwischen ihnen wird vom US-Militär verboten, sie dürfen sich an einem Ort ihrer Wahl niederlassen und werden pensioniert. Duane zieht in das kleine irische Städtchen Dingle, wo seine Vorfahren gelebt haben, und richtet sich dort, so gut es irgendwie geht, ein. Er vertraut sich dem ansässigen Arzt Dr. O'Shea an, da er medizinische Hilfe benötigt und nicht in das US-Militärspital eingeliefert werden möchte. Der Arzt ist auf äußerste Diskretion bedacht und wird zum Vertrauten Duanes, indem er ihm mit kleinen Eingriffen hilft. Duane lebt sehr zurückgezogen, ist er doch zu absoluter Geheimhaltung verpflichtet. Er schwärmt für die Hotelmanagerin Bridget Keane.

Eines Tages taucht der Anwalt Harald Itsumi in Dingle auf und will Duane bei einem Treffen im Hotel „Brennan" zu einem Schadenersatzprozess gegen die US-Regierung überreden. Als er seine geheimen Unterlagen im Hotelzimmer holen will, wird der Anwalt ermordet und die Akten verschwinden, bevor er sie Duane zeigen kann. Duane schaltet sich in den Kampfmodus als er den Schuss aus Itsumis Zimmer hört. Aufgrund technischer Probleme gelingt es ihm aber nicht, den Mörder zu jagen und zu stellen. Der Anwalt hat Bridget die Originalpapiere gegeben, für den Fall, dass ihm etwas zustößt. Bridget taucht daraufhin unter. Während eines geheimen Treffens, das ihr Bruder (ein IRA-Aktivist) organisiert, erlangt Duane Einblick in die Akten und erfährt die ganze, schreckliche Wahrheit über das Projekt *Steel Man*. Ab

2 Der Inhalt der Serie wird von Marty McKee wie folgt zusammengefasst: „Air Force Colonel Steve Austin, an astronaut who had walked on the moon, is almost killed in a test plane crash. Many of his damaged body parts are replaced by experimental bionic limbs, including his right arm, his left eye, and both legs. These bionics give him superpowers such as increased speed and strength and the ability to see long distances. To pay the U.S. Government back the six million dollars it cost to rebuild him, Austin goes to work for the Office of Scientific Investigation as an Agent […]." (McKee o.A.)

diesem Zeitpunkt haben die Lieferungen der Spezialnahrung, ohne die Duane nicht überleben kann, Verspätung. Lieutenant Colonel Reilly, der für das Projekt *Steel Man* zuständig ist, reist nach Irland zu Duane, um die Situation zu überprüfen. Letztendlich versucht die Regierung, alle Cyborgs auszulöschen, um die letzten lebenden Beweise des Projekts zu vernichten. Des Weiteren erfährt Duane von Reilly, dass bereits das nächste geheime Experiment *Dragon Blood* gestartet wurde, bei dem mit Hilfe von Gentechnik sogenannte Chimären im Labor herangezüchtet werden. Duane sieht ein, dass er sich in die Hände der Regierung begeben muss, um noch weiteres Unglück zu verhindern, da mittlerweile alle, die über ihn Bescheid wissen, ermordet worden sind. Ebenso ist Bridget aufgrund der geheimen Dokumente, die sie in Gewahrsam hat, in Todesgefahr. Am Schluss versteht Duane die Zusammenhänge. Er durchschaut die Absichten des Militärapparats und des Geheimdiensts. Es gelingt ihm, sich mit dem Drucker der Bibliothek zu verbinden und die Aufzeichnungen über seine Leidensgeschichte auszudrucken, die er mit einem in seinen Körper eingebauten Schreibprogramm auf seinem internen Datenspeicher abgelegt hat. Die Bibliothekarin wird beauftragt, diese Ausdrucke Bridgets Bruder zu übergeben, damit dieser sie öffentlich machen kann und die inhumanen Experimente der US-Armee aufgedeckt werden. Da Duane jederzeit geortet werden kann, wäre ein Fluchtversuch sinnlos und er geht letztendlich freiwillig an Bord eines Schiffs der US-Marine, wo er bereits von Lieutenant Colonel Reilly erwartet wird. (Cf. Eschbach 2020, 5-348)

Der Cyborg Duane und der Technikdiskurs

Infolge der zahlreichen Eingriffe hat Duane große gesundheitliche Probleme und bereits auf der ersten Seite des Romans erfahren die Rezipient*innen, wie beeinträchtigt der Ich-Erzähler durch die zahlreichen Gerätschaften und Kabel in seinem Körper ist:

> Am Samstagmorgen erwachte ich blind und halbseitig gelähmt. Ich bin schon oft blind gewesen und auch schon oft halbseitig gelähmt, aber in letzter Zeit bin ich öfter beides gleichzeitig, und das fängt allmählich an, mir Sorgen zu machen. Ich lag auf der rechten Seite, das Gesicht halb im Kissen vergraben. Alles, was ich bewegen konnte, waren mein Kopf, der linke Arm und ein paar Muskeln, die mir in dem

> Moment allesamt nichts nützten. […] Ich war versucht, einfach noch eine Weile zu dösen und zu hoffen, dass es sich von selber geben würde. Aber das würde es nicht, das wusste ich. Außerdem drückte meine Blase. […] [Unter dem Bett] bewahre ich seit Jahren einen unterarmlangen Holzprügel auf, für Gelegenheiten wie diese. Bisher hatte es immer erstaunlich gut geholfen, mir einfach dieses zollstarke Vierkantholz mehrmals über den Schädel zu ziehen. Oder damit auf widerspenstige Gliedmaßen einzudreschen. […] Diesmal half es aber nicht. Ich hörte auf, mich zu verprügeln, ehe es Schlimmeres gab als blaue Flecken, und war immer noch gelähmt und blind. (Eschbach 2020, 5f.)

Mit der Figur Duanes wird das Scheitern der kybernetischen Technik thematisiert. Er sollte ein Überflieger sein, ein Superman, wird aber letztendlich zu einem Invaliden. Eschbach greift somit bereits auf der ersten Seite den Technikdiskurs auf: Das Versagen der Technik und der Wissenschaft bzw. Medizin machen aus dem Cyborg Duane eine tragische Figur. Er wird in mehreren schmerzhaften Operationen mittels technischer Ergänzungen zu einem Cyborg umgebaut. Ein Implantat ermöglicht jederzeit seine Ortung und „Abschaltung", so bleibt er unter der Kontrolle der US-Armee und kann nicht entrinnen. Zudem gibt es in seinem Körper einen Tank mit einem Sedierungsmittel, das er sich jederzeit selbst verabreichen kann und das ihm Schmerzfreiheit im Kampf garantiert. (Cf. Eschbach 2020, 97) Bei Verletzungen kann Duane die Blutzufuhr in bestimmte Körperteile stoppen, um ein Ausbluten zu verhindern. Sein künstliches Auge ist außerdem mit einer „Hochleistungskamera mit Zoomobjektiv", „Restlichtverstärker" und „Infrarotsensor" ausgestattet und gewährleistet zu jeder Tages- und Nachtzeit einen „Teleskopblick" (Eschbach 2020, 55). Zusätzlich überwacht ein „observation detection processor" (Eschbach 2020, 108) die Gesichter der Menschen in seiner Umgebung und decodiert diese mittels einer speziellen Software. Somit können verdächtige Personen und Feinde schnell identifiziert werden. Der Körper kann durch ein starkes Aufputschmittel in den Kampfmodus geschaltet werden. Durch einen „Kraftverstärker in […] [den] Muskeln, betrieben von atomarer Energie, kontrolliert von bioneuronischen Verschaltungen" wird er „rasend schnell, und unvorstellbar stark […]" (cf. Eschbach 2020, 88). Die Knochen sind mit Titan verstärkt und eine „bionische Schnittstelle" ermöglicht die gedanklich steuerbare Verwendung eines Gewehrs ohne Abzug (cf. Eschbach 2020, 307).

All diese technischen Erweiterungen dienen dazu, Schwäche zu überwinden und

einen neuen Superman zu erschaffen. Doch die Mensch-Maschine-Interaktion ist mit der Figur Duanes mehr als gescheitert und ein ganzer Machtapparat – bestehend aus Politik, Militär, Medizin und Wissenschaft – wird diskreditiert. Im Unterschied zu vielen anderen literarischen Texten, in denen sich die Kritik am Versuch, künstliches Leben zu erschaffen, dahingehend äußert, dass sich die Wesen im Nachhinein gegen ihre Schöpfer wenden,[3] scheitert in Eschbachs Roman die Verschmelzung von Mensch und Technik bereits an der Umsetzung.

Der Cyborg Duane und der Militärdiskurs

Duane träumt schon als Kind davon, ein Superheld zu werden, weshalb er sich mit 21 Jahren entschließt, dem „Ruf“ der US-Armee zu folgen und sich freiwillig zum Militärdienst zu melden. Im achten Kapitel spricht er von „soldatische[r] Disziplin“ (Eschbach 2020, 121) und erinnert sich an den Beginn seiner Militärzeit, als wäre das alles in einem anderen Leben passiert, das Leben

> […] [e]ines Jungen, der in einem Bus nach South Carolina sitzt, auf dem Weg zur Grundausbildung. Der die Haare geschnitten bekommt und währenddessen durch das Fenster einen *Hornet* Jagdbomber im Landeanflug beobachtet. Der endlose Runden über die Gefechtsbahn dreht, das Sturmgewehr im Anschlag, während der *Drill Instructor* immer wieder dieselben Befehle brüllt. Ein Junge, der in der geräuschvollen Dunkelheit des Schlafsaals liegt, todmüde und doch hellwach, der an die Decke starrt und sich fragt, ob er das Richtige getan hat. (Eschbach 2020, 122, kursiv im Original)

Hat Duane beim Eintritt in die Institution des Militärs noch Zweifel, so werden diese mit der Zeit erfolgreich ausgemerzt. Ich weise hier auf das Ritual des Haareschneidens hin, das beim Eintritt ins Militär üblicherweise stattfindet. Dieser Akt symbolisiert die Machtübernahme über den Körper des Soldaten. Das Militär hat sein eigenes komplexes System von Gesetzen, Regeln, Ritualen und Wiederholungen, dadurch werden Soldaten generell – aber auch jene im Roman – gefügig gemacht.

3 Dies gilt beispielsweise für Mary Shelleys *Frankenstein Or the Modern Prometheus*, Philip K. Dicks *Do Androids Dream of Electric Sheep?* oder Marge Piercys *He, She and It.*

Schließlich meldet sich Duane als Freiwilliger für das Projekt S*teel Man* und ist stolz darauf, auserwählt worden zu sein. Damit rückt sein Kindheitstraum, als Superheld für sein Vaterland zu kämpfen, in greifbare Nähe. Doch das Militär schreckt selbst vor einer gezielten, geheimen Liquidierung „lästiger" Verwandtschaft nicht zurück. Die zukünftigen Cyborgs haben somit auch keine Familie mehr, die Probleme machen könnte. (Cf. Eschbach 2020, 202) Ebenso wird der ursprüngliche medizinische Leiter des Projekts, der aufgrund von Spätfolgen und Risiken die Operation um fünf Jahre verschieben wollte, abgesetzt und durch einen Arzt ohne Skrupel ersetzt. Die Kosten für einen Cyborg-Soldaten belaufen sich auf eine Milliarde Dollar. Später stellt Duane fest: „Ich frage mich, ob ich je verstanden habe, was in den anderen vorging. Was sie antrieb. Was sie an diesen Ort gebracht, ihnen dieses Schicksal beschert hat. Ich frage mich, ob ich je verstanden habe, was mich selber angetrieben hat. *Wirklich*, meine ich." (Eschbach 2020, 280, kursiv im Original) Die Teilnahme am geheimen Projekt verpflichtet alle Mitwissenden (Ärzt*innen, Wissenschaftler*innen, ausgewählte Soldaten[4]) zu lebenslangem Schweigen. Das Ziel sind

> Soldaten mit Atomantrieb und Superkräften. Soldaten, die aus dem Stand zehn Meter hohe Mauern überspringen konnten. Soldaten, die bei Nacht und Nebel sehen, unter Wasser atmen und Handgranaten fünf Meilen weit werfen konnten. Soldaten, grob gesagt, die künftigen Geiselnehmern, Guerilleros und Bombenlegern durch ihr bloßes Erscheinen auf der Bildfläche die Scheiße an den Beinen runterlaufen lassen sollten. (Eschbach 2020, 189)

Der Cyborg Duane kann jedoch aufgrund der zahlreichen Fehlfunktionen nicht in einem Krieg eingesetzt werden. Die US-Armee mustert die Cyborg-Soldaten aus und das Experiment wird abgebrochen. Duane schildert seinen Gefühlszustand: „Da lebte ich eine Weile ohne die geringste Ahnung, was ich tun sollte. Ich kam mir vor wie ein weggeworfenes Stück Abfall. Und ich konnte mich nicht einmal betrinken!" (Eschbach 2020, 299) Das Militär gewinnt die totale Kontrolle über die Körper der Soldaten, es wird ihnen sogar das menschliche Grundbedürfnis nach Essen und Trinken genommen, da ein großer Teil des Darms entfernt wird, um Platz für Implantate

4 Ich verwende den Begriff Soldaten ohne zu gendern, da ausschließlich Männer zum Projekt zugelassen werden.

zu schaffen. Dies wird den Soldaten jedoch erst nach den Operationen mitgeteilt. Für den jungen Soldaten Duane ist dies ein Schock. Er reagiert mit einem Tobsuchtsanfall und einer mehrwöchigen Depression, bis er sich an das Konzentrat, das ihm künftig als Nahrungsersatz dienen soll, gewöhnt hat. Anfangs reagiert der Körper mit Erbrechen auf diesen schleimigen Brei. (Cf. Eschbach 2020, 121) Alle vier Tage erhält er vom US-Militär ein rationiertes Paket mit einem „biologisch hochaktive[n] Nahrungskonzentrat, eine Art lebende Zellkultur" (Eschbach 2020, 20f.). Sollte er aber ein Paket nicht abholen, würde sofort die US Air Force starten und ihn „retten" bzw. ihn nach Amerika in ein Militärspital überführen. (Cf. Eschbach 2020, 20)

Die US-Armee übt im Roman nicht nur Macht auf die einzelnen Subjekte (Soldaten) aus, sondern überschreitet moralische Grenzen – wenn notwendig auch mit Gewalt. Dadurch wird das Militär zu einem Gewaltapparat, der die Subjekte zu Objekten macht. Wir haben es also nicht mehr nur mit einem Machtverhältnis im Sinne Foucaults zu tun, das immer auch von der Zustimmung des Anderen ausgeht, wodurch dieses erst zu einem handelnden (angerufenen) Subjekt werden kann. (Cf. Foucault 2005, 255f.) Mit dem Eintritt in den Militärdienst hat sich Duane zwar der Institution Militär freiwillig unterworfen, aber er wird im Zuge des Projekts stetig objektiviert. Der menschliche Körper der Soldaten wird durch die inhumanen Eingriffe zum Versuchsobjekt. Ebenso wird die persönliche Freiheit immer mehr eingeschränkt und der Geist der Soldaten geformt. Durch diese Verdinglichung wird Duane sowohl sein Subjektstatus als auch die Möglichkeit zum selbstständigen Handeln aberkannt.

Eschbach hinterfragt die Geheimdienste, die sich zu einer Art Staat im Staat entwickeln und Gesetze brechen, ebenso wie die Techniken und Praktiken des Militärs. Der Roman kann somit als Kritik an diesen Einrichtungen gelesen werden. Das Militär und sein Machtapparat haben im Falle des Projekts *Steel Man* – im wahrsten Sinne des Wortes – Kontrolle über den Körper des Soldaten erlangt und spinnen ein Netz über das gesamte Leben der Cyborgs. Der Militärdiskurs ist äußerst mächtig, regelt er doch genauestens, was gesagt werden darf und was nicht. Das omnipräsente Schweigen aller Beteiligten ermöglicht das Projekt *Steel Man* überhaupt erst. Personen, die eine Gefahr darstellen, werden ausgelöscht und zum Schweigen gebracht – selbst die eigenen Leute.

Der Cyborg Duane und seine sozialen Beziehungen

Duane kann nicht mehr am gesellschaftlichen Leben teilhaben. Er muss das spezielle Konzentrat zu sich nehmen und kann deshalb schwerlich Kontakte zu anderen Menschen knüpfen, da für ihn Besuche im Pub oder Restaurant nicht möglich sind. „Ich lebe hier, trotzdem gehöre ich nicht dazu. In den Pubs, von denen es in Dingle über fünfzig gibt, trifft man mich nicht. Die wenigsten Leute kennen meinen Namen. Ich habe keine Freunde. Es ist ein seltsam beziehungsloses Leben, das ich führe, um mein Geheimnis zu wahren." (Eschbach 2020, 39) Gemeinsames Essen und Trinken als ein wichtiges Fundament für zwischenmenschliche Kontakte sind ihm verwehrt, er ist ausgeschlossen von jeglichen sozialen Ritualen. Derartige menschliche Grundbedürfnisse gehen dem Cyborg Duane verloren. Die Kontakte zu seinen alten Kameraden werden ihm ebenso von der US-Armee verboten. Er kennt lediglich Mrs Brannigan, die Leiterin der Stadtbibliothek, den Postbeamten Billy Trant und seinen Arzt, der als Einziger in sein Geheimnis eingeweiht ist und der ärztlichen Schweigepflicht unterliegt. Duane lebt in der Gesellschaft als Marginalisierter, zu dem er vom Militär „gemacht" worden ist, und somit in einem Bereich, der eigentlich nicht wirklich „lebbar" ist (cf. Butler 1995, 23). Er ist nicht tot, aber man hat ihm das Leben genommen.

Der Cyborg Duane und sein „Geschlecht"

Aus einigen der Analepsen erfahren die Rezipient*innen, wie die Soldaten vor den Operationen durch gemeinsame Partynächte als Gruppe zusammengeschweißt worden sind. Eschbach greift auf Stereotype des männlichen Soldaten zurück und bedient dabei gängige Klischees, indem er beschreibt, wie

> liebeshungrige […] Sekretärinnen und Kassiererinnen der Stadt darauf [warteten], von uns [den Soldaten] abgeschleppt und beglückt zu werden; und die Bordelle… nun, eigentlich hatten wir die nicht wirklich nötig, aber nichts verbindet nun mal eine Männerclique so sehr, wie zusammen nackt auf einem riesigen Bett zu liegen, nacheinander dieselbe Frau zu besteigen und dabei von den anderen angefeuert zu werden. (Eschbach 2020, 243)

Die Soldaten erhalten jeden Abend die Erlaubnis auszugehen, sofern sie die entsprechenden Einwilligungen für die Operationen unterschreiben und keine Fragen stellen (cf. Eschbach 2020, 242f.). Der maskuline Militärkörper des Cyborgs wird stetig optimiert: Nicht nur die Muskelkraft und zahlreiche andere Fähigkeiten werden verstärkt, nach den Eingriffen verfügt Duane außerdem auch über ein verändertes Sexualorgan. Ein Arzt hat ihm – es war kein geplanter Teil des Projekts – versuchsweise einige Implantate eingepflanzt:

> Dank dieses experimentellen Implantats bin ich der einzige Mann in der Geschichte der Menschheit, der vollkommene Kontrolle über sein Geschlechtsorgan besitzt. Unabhängig von jeder Stimmung und Verfassung bräuchte ich nur einen meiner bionischen Schalter zu betätigen, um eine Erektion zu bekommen, die so hart ist und so lange anhält, wie ich es wünsche. (Eschbach 2020, 138)

Die „standhafte" Männlichkeit wird mit dem Symbol des ewig erigierten Phallus' parodiert. Der Körper wird – ähnlich wie bis vor kurzem bei intersexuellen Kindern – durch regulatorische Eingriffe an die Gender-Norm „Mann" angepasst (cf. Butler 2011, 91f.). Jedoch dient dieser Eingriff nicht der Zuordnung in die Geschlechtskategorie „Mann", sondern das Mann-Sein wird mit der Omnipotenz eines Körperteils gleichgesetzt und diese übersteigerte Männlichkeit operativ erzwungen. „Die Körper, die durch solch ein regulatorisches Erzwingen von Gender hervorgebracht wurden, sind schmerzerfüllt, sie tragen die Male von Gewalt und Leid. Hier wurde die Idealität einer geschlechtsspezifischen Morphologie buchstäblich dem Fleisch eingraviert." (Butler 2011, 92).

Doch auch dieser Optimierungsversuch geht schief. Der Sex-Protz Duane hat ein Körpergewicht von dreihundert Pfund und er würde bei einem Orgasmus jegliche Kontrolle über seine Systeme verlieren; seine Sexualpartnerin wäre in Lebensgefahr. Aus diesem Grund kann Duane seit der betreffenden Operation gar keinen Orgasmus mehr erleben: Er wird durch die Experimentierfreudigkeit eines Mediziners seines „Geschlechts" beraubt. Die Figur Duanes entspricht vor dem Eingriff eindeutig der Kategorie Cis-Mann. Nach der Operation passt er nicht mehr in diese Kategorie, er wird aus der heteronormativen Ordnung „verworfen" (cf. Butler 1995, 23). Sein Zustand kommt dem eines „kastrierten" Mannes gleich. Die Implantate für die Dauererektion machen sein gesamtes Cyborg-Dasein störanfällig, sein organi-

scher männlicher Körper wird verdinglicht und die fremdbestimmte Entwicklung von Subjekt zu Objekt wird wiederum verstärkt. Das Militär formt seinen Körper ebenso wie seinen Geist. Duane hat als körperlicher Invalide, der zu Geheimhaltung verpflichtet wird, keine Handlungsmöglichkeiten. Für die schöne Bridget kann er lediglich schwärmen und sie heimlich beobachten. Duane erklärt: „Ich unternahm nie Annäherungsversuche, weil mir vom ersten Augenblick an klar war, dass daraus nie etwas werden würde. Verglichen mit ihr [Bridget] war ich halb tot, schon lange." (Eschbach 2020, 314)

Cyborgs und die Grenze des Menschlichen

Die folgenden Fragen stellt sich die Hauptfigur Duane in einer Analepse, als das US-Militär seinen Kameraden Leo, der an den Folgen einer Fehlfunktion seiner Systeme verstorben ist, in einem offiziellen Begräbnis verabschiedet:

> Sind wir noch Menschen? Macht es uns nicht mehr ganz so menschlich, wenn Teile von uns aus Stahl bestehen? Wenn ja, was ist der Unterschied zwischen Stahl und Kalk? Zwischen Stahl und Kohlenstoff? Ist nicht in Stahl sowieso Kohlenstoff enthalten? […] Was nehmen Maschinen uns von unserer Menschlichkeit? Mir scheint das die falsche Frage zu sein, weil sie schon etwas voraussetzt. Nehmen Maschinen uns überhaupt etwas von unserer Menschlichkeit, so muss die Frage lauten. Sind Maschinen zu so etwas überhaupt imstande? Ich glaube nicht. Hat uns der Taschenrechner reduziert, weil er auch rechnen kann? Der Computer? Mindert es unsere Menschlichkeit, dass ein Computer Schachweltmeister werden kann? Wie denn? Werden wir nachher mit den siegreichen Maschinen einen trinken gehen oder mit dem tragischen Verlierer? Bauen wir Maschinen nicht genau aus diesem Grund: damit sie etwas besser tun können als wir selbst? Nur deswegen bauen wird Bagger, schmieden wir Hämmer, […]. Und wenn uns Maschinen, stählerne Knochen, künstliche Augen tatsächlich unserer Menschlichkeit berauben sollten – wie steht es dann um jemanden, der ein künstliches Hüftgelenk hat? Einen Herzschrittmacher? Einen genagelten Knochen? Ein Hörgerät? Eine Brille? Wo genau verläuft die Grenze? Wenn ein Mensch mit einem künstlichen Herz kein Mensch mehr ist, welchen Sinn macht es dann, ihm eines einzupflanzen? (Eschbach 2020, 278f.)

An dieser Stelle greift Eschbach die Frage nach der Grenze zwischen Mensch und Maschine auf: Ab wann sind Maschinenmenschen nicht mehr menschlich? Wo verläuft die Grenze und wer legt sie fest? Die Unterscheidung zwischen Mensch und Maschine wird immer fragwürdiger, je mehr medizinisch-prothetische Möglichkeiten uns die Wissenschaften bieten. Der Einsatz gentechnisch veränderter (im Labor gezüchteter) Menschen als Soldaten, der am Ende des Romans thematisiert wird, zeigt Möglichkeiten auf, die (bislang noch) gesetzlich verboten sind und als unethisch eingestuft werden. Im Jahr 2018 hat der Biophysiker He Jiangkui mit der von ihm entwickelten Genschere CRISPR/Cas9 in die Keimbahn eines Menschen eine Mutation eingefügt, welche die mittels künstlicher Befruchtung generierten Zwillinge mit einer HIV-Resistenz versehen hat. Dieses erste offizielle Menschenexperiment ist weltweit verurteilt worden und der Forscher musste für drei Jahre ins Gefängnis. Mit dem Enzym Cas9 wird die Helix der DNA aufgetrennt und Gene können verändert werden. (Cf. Werner-Felmayer 2020, 83f.) Manche Eingriffe am genetischen Material des Menschen sind im medizinischen Bereich mittlerweile aber erlaubt und werden als Gentherapie für kranke Menschen eingesetzt. Eine Genveränderung am gesunden Menschen (z.B. Sportler*innen oder Soldat*innen) zur Verbesserung der Leistungsfähigkeit wird als Gendoping bezeichnet, kann aber noch nicht nachgewiesen werden (cf. Pleger et al. 2001, 23).

Fazit und Ausblick

Nach der Analyse des Romans lässt sich folgern, dass der von Butler im Genderdiskurs verwendete Begriff des Verworfenen auf den Cyborg Duane zutrifft. Duane befindet sich durch seine „Kastration“, die eigentlich eine Verbesserung seiner Männlichkeit und Potenzfähigkeit sein sollte, außerhalb der heteronormativen Kategorien Mann/Frau und wird zu einem Verworfenen. Ebenso befindet er sich als Cyborg außerhalb der Kategorie Mensch und beschäftigt sich mit der Fragestellung nach der Grenzziehung zwischen Mensch und Maschine. Eschbach entwirft mit der Figur des Duane einen Anti-Helden und konterkariert diesen hochtechnologischen Cyborg mit den jahrtausendealten Zitaten von Seneca.

Außerdem ist Duane ein Invalide und könnte als solcher in die Gesellschaft integriert werden, aber die Art und Weise, wie er zu einem Invaliden geworden ist, sprengt

die gesellschaftliche Vorstellungskraft. Niemand würde glauben, dass ein demokratisches Land wie die USA Experimente an lebenden Soldaten durchführt. Er wird zu einem Invaliden gemacht, der selbst dieser Kategorie nicht zugehörig sein kann, da die Hintergründe verschwiegen werden müssen. Somit wird er aus der Kategorie „Invalide" ebenso verworfen und erfährt nicht die Anerkennung, die einem tatsächlichen Kriegsinvaliden im Militärapparat und in der Gesellschaft zugestanden würde. Er steht somit außerhalb der Kategorien Cyborg, Mensch, Cis-Mann und Invalide.

In meiner Analyse konnte ich aufzeigen, dass militärische Strukturen im Roman ständig präsent sind und Macht nicht nur indirekt, sondern auch ganz offenkundig in Form von Gewalt ausgeübt wird. Der Körper der Cyborgs geht nach den Operationen in den Besitz des Militärs über. Im Abschnitt über den Militärdiskurs wird zudem belegt, wie und mit welchen Mitteln das Militär im Roman Macht ausübt. Soldat zu sein beinhaltet immer auch die Aberkennung eines Teils der persönlichen Freiheit; schließlich legt man einen Eid auf das Vaterland ab und unterwirft sich seinen Befehlshabern. Jedoch hat das Militär im Roman mit dem geheimen Experiment jegliche Grenzen des Erlaubten überschritten und Duane zu einem „verdinglichten" Objekt gemacht. Es hat Besitz über seinen Körper erlangt, über seine Freiheit, ja sogar über seine Gedanken, denn er konnte bis zuletzt kaum glauben, dass sich seine eigenen Leute gegen ihn gewendet haben. Als er von Reilly erfährt, dass alle Cyborgs eliminiert werden sollen, schreibt Duane:

> Ich war froh, dass ich saß in diesem Augenblick. Mir war, als klaffe in mir urplötzlich ein Abgrund auf, ein Schlund unfassbaren Entsetzens. Es ist eine Sache, sich zur Erklärung rätselhafter Widrigkeiten Theorien zurechtzulegen wie die, die eigenen Leute könnten es auf einen abgesehen haben, aber eine völlig andere, ein so ungeheuerliches Vorhaben bestätigt zu bekommen. (Eschbach 2020, 284f.)

Jeder Cyborg hat ein Implantat, mit dessen Hilfe das Militär jederzeit die Stromversorgung des Systems unterbrechen kann, deshalb war es auch möglich, die anderen Cyborgs auszuschalten. Der Arzt Dr. O'Shea hat Duane dieses Implantat unwissentlich bei einem kleinen Eingriff entfernt und nur deshalb konnte Duane so lange überleben. (Cf. Eschbach 2020, 336)

Eschbach entwirft eine dystopische Welt, in welcher die Anwendung medizinisch-prothetischer Implantate bei Menschen kläglich scheitert. Dennoch erscheint

der Umbau zu Kampfmaschinen, zu Soldaten des 21. Jahrhunderts (cf. Eschbach 2020, 79) beängstigend real und wird in einen politischen Kontext eingewoben, der uns glauben lässt, das Militär sei zu allem fähig. Der Ausblick auf die genetisch veränderten, im Labor herangezüchteten Chimären im Roman erinnert an die „long-term culture of embryos" (Zeng et al. 2021, 1134), die mit Hilfe einer KI die Aufzucht von Embryonen im Labor ermöglichen soll. Ein weiterer Aspekt ist die Frage nach Duanes Motivation: Wieso möchte ein junger, gesunder Soldat noch besser, noch stärker werden? Was treibt ihn an? Eine Antwort gibt uns Duane, nachdem er sich im Hotel nach den Schüssen auf Itsumi in den Kampfmodus geschaltet hat:

> Ich hatte es als Reflexhandlung abgetan, aber wenn ich tief in mich hineinhorche, hat es mir *gefallen*. Ich habe es *genossen*, stark zu sein, ein letztes Mal wenigstens, übermenschlich stark und unbesiegbar. Wenn es auch genau dieser Traum gewesen ist, der mein Leben gezeichnet und entstellt hat: In den Tiefen meiner Seele träume ich ihn noch immer. (Eschbach 2020, 102)

Wie in der Einleitung zu diesem Sammelband ausgeführt, hat dieser Traum den Menschen seit Anbeginn begleitet und verführt; von Aristoteles und seinem Traum des künstlichen Menschen bis hin zum Traum der Transhumanisten, welche den Menschen mittels Technik optimieren wollen (cf. Loh 2018, 11).

Im Militärdiskurs des 21. Jahrhunderts, in dem die Technik den „Wirt" Mensch längst übersprungen hat, arbeiten mehrere Staaten an sogenannten „Killer robots"[5], die ohne menschliches Zutun selbstständig ein feindliches Ziel auswählen und vernichten können. Das EU-Parlament hat im Jahr 2018 einen Beschluss verabschiedet, laut dem keine letalen autonomen Waffensysteme im Kriegsfall eingesetzt werden dürfen. Das europäische Parlament

---

5 MacBride definiert diesen Begriff wie folgt: "Fully autonomous weapons are weapon systems that can identify and fire on targets without a human controlling them. They are not armed drones that have human control but are machines that would decide whether or not to kill without human intervention. That decision to kill would not be the result of the skills, knowledge, intelligence, training, experience, humanity, morality, situational awareness, and understanding of the laws of war and international humanitarian law that men and women in uniform use to make such decisions in battle. A machine would determine if the target was a combatant based purely on programming likely developed in a sterile laboratory years before the decision to kill was made. Abrogating life and death decisions to a machine is morally, ethically and legally flawed." (MacBride 2021)

> betont, dass keine der Waffen oder Waffensysteme, die derzeit von den Streitkräften in der Europäischen Union genutzt werden, letale autonome Waffensysteme sind; weist erneut darauf hin, dass Waffen und Waffensysteme, die speziell zur Verteidigung der eigenen Plattformen und Streitkräfte und der eigenen Bevölkerung gegen hochdynamische Bedrohungen wie Raketen, Munition und Luftfahrzeuge des Feindes entwickelt wurden, nicht als letale autonome Waffensysteme gelten; betont, dass die Entscheidung, bemannte Luftfahrzeuge anzugreifen, von menschlichen Bedienern getroffen werden sollte. (EU-Parlament 2018)

Der Mensch soll demnach die Oberhand über die militärischen Tötungsmaschinen behalten, jedoch wird der Krieg im „next level" – meines Erachtens – nicht aufzuhalten sein.

Bibliografie

Butler, Judith (1995): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin-Verlag.

Butler, Judith (2011): *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Eschbach, Andreas (2020): *Der Letzte seiner Art*. Köln: Bastei Lübbe.

EU-Parlament (2018): „Angenommene Texte – Autonome Waffensysteme" https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-8-2018-0341_DE.html (Zugriffsdatum 24.04.2022).

Fink, Dagmar (2021): *Cyborg werden. Möglichkeitshorizonte in feministischen Theorien und Science Fictions*. Bielefeld: transcript.

Foucault, Michel (2005): „Subjekt und Macht." In: Foucault, Michel: *Analytik der Macht.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 240-264.

Foucault, Michel (1993): *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt/Main: Fischer.

Haraway, Donna (1995): „Ein Manifest für Cyborgs." In: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen.* Frankfurt/Main: Campus, 33–73.

Loh, Janina (2018): *Trans- und Posthumanismus zur Einführung*. Hamburg: Junius.

MacBride, John (2021): „Military and killer robots." In: *Stop Killer Robots*. www.stopkillerrobots.org/military-and-killer-robots (Zugriffsdatum 24.04.2022)

McKee, Marty (o.J.) In: *Internet Movie Database*. www.imdb.com/title/tt0071054/plotsummary?ref_=tt_stry_pl (Zugriffsdatum 19.04.2022)

Pleger, Niklas et al. (2011): „Gendoping – aktuelle Möglichkeiten, Risiken und Präventionskonzepte. Gene Doping – Current Possibilities, Risks and Means of Prevention." In: *Sportverletzung Sportschaden*. 25(1), 23-29.

Werner-Felmayer, Gabriele (2020): „Menschheit X.o – schmerzfrei und unsterblich." In: Eibl, Doris G./Winkler-Ebner, David (Hg.): *Zukunft / Utopie*. Innsbruck: innsbruck university press, 79-102.

Zeng, Weijun et al. (2021): „Design and experiment of online monitoring system for long-term culture of embryo." In: *Journal of Biomedical Engineering*. 38(6), 1134-1143.

Unerreichte Ganzheitlichkeit im Cyborguniversum von Angelika Meiers *Heimlich, heimlich mich vergiss*

Teresa Wolf

Das Cyborguniversum in Meiers *Heimlich, heimlich mich vergiss*

Angelika Meiers *Heimlich, heimlich mich vergiss* (2012)[1] ist wohl eines jener Science-Fiction-Werke, die Donna Haraway meint, wenn sie davon spricht, dass ein Cyborg eine Fiktion bietet, „an der sich die Beschaffenheit unserer heutigen gesellschaftlichen und körperlichen Realität ablesen" (Haraway 1995, 34) lässt. Denn Meiers Roman zeigt zahlreiche gesellschaftliche Entwicklungen auf, wie die des gläsernen Menschen, die ständige digitale Überwachung und die stetig zunehmende freiwillige Herausgabe persönlicher Daten, die allgegenwärtig sind und die moderne Gesellschaft prägen. Die Leser*innen werden in eine groteske (Klinik-)Welt geführt, die beängstigend viele Parallelen zur Gegenwart aufweist.

Im Zentrum der Geschichte steht der Arzt Franz von Stern mit seinem an der Stelle des Herzens implantierten „Mediator" und dem operativ eingesetzten „Stortex", einer zusätzlichen Hirnrinde, die „das autobiographische Gedächtnis der Klinikärzte im Idealfall in ein unbeschriebenes Blatt verwandelt" (Gellai 2018, 235). Der Mediator soll zwischen Stortex und dem in den Solarplexus hinabgesetzten Herzen vermitteln und „alle Reibungseffekte in ruhige Kraft verwandel[n]" (H, 42). Er übersetzt, neutralisiert und reguliert Emotionen und Erinnerungen (cf. H, 43):

> Über ihre linke Schulter dreht sie mir langsam das Gesicht zu, nur das Gesicht, ihr Körper bleibt unbeweglich zum Fenster hin ausgerichtet, und unwillkürlich denkt es in mir: *Rotation, Mobilisation, Stabilisation.* Ihre Augen erreichen meine, sie lächelt, und meine Übelkeit gewinnt an Klarheit. Wieder einmal fällt mir auf, was für ein wahrhaft kühnes Unterfangen die Verpflanzung unseres Herzens ins Sonnengeflecht

1 Der Roman *Heimlich, heimlich mich vergiss* wird künftig mit der Sigle (H) mit der Angabe der Seitenzahl zitiert.

> war – schon ein leicht gesteigerter Sympathiekotonus bewirkt ungleich schwere Erschütterungen dieses in den Solarplexus tiefergelegenen Herzens, ganz zu schweigen von gravierenden Willkürakten des immer ein wenig dümmlichen vegetativen Nervensystems, denen das seiner angestammten Direktverbindung nach ganz oben ins Hinterhauptquartier beraubte und ins Eingemachte degradierte Zentralorgan deutlich schutzlos ausgeliefert ist. (H, 41f.)

Die Zusammenarbeit von Mediator und Stortex soll also potenzielle emotionale Erinnerungen Franz von Sterns, wie sie bei der Begegnung mit seiner (Ex-)Frau Esther im obigen Zitat auftreten, neutralisieren. Auf diese Weise „stabilisiert", arbeitet Franz von Stern seit 20 Jahren, 24 Stunden am Tag und 7 Tage die Woche, in einer Eliteklinik, die, durchzogen von vermeintlich allumfassenden Machstrukturen, sein Leben bestimmt – er ist der Inbegriff des neoliberalen Ideals eines meritokratischen, flexiblen und ungebundenen Arbeitnehmers. Mithilfe von Laufkuren, GV (Geschlechtsverkehr), Wassergymnastik, und dem ständigen Nuckeln am betäubenden Opium-Rhabarbersaft behandelt er als Arzt und Referent in einer Person Patient*innen, die beispielsweise aufgrund von Paradefiziten, „mangelnder Gesundheitseinsicht" (H, 104) oder einem „sympathischen Nervensystem" (H, 45) in die Klinik eingeliefert werden. Die Wände der Klinik bestehen aus Glas und überall sind Kameras und Mikrofone installiert, durch die die ominöse Klinikleitung alles beobachten, protokollieren – und im Notfall – sanktionieren kann. Die Handlung des Romans setzt unvermittelt im Arbeitsalltag des Arztes und seines Referenten[2] ein. Letzterer stellt einen Teil von Franz von Sterns Selbst dar, der für Ordnung und protokolliertes Arbeiten steht und auch Aufgaben für Franz erledigen kann. Schnell wird klar, dass Dr. Franz von Stern Schwierigkeiten hat, den von ihm erwarteten Eigenbericht fertigzustellen, in dem er Rechenschaft über sein ärztliches Handeln ablegen soll und mittels dessen über seine endgültige Aufnahme als Arzt entschieden wird. Gleichzeitig kommt es zu Störungen seines Mediators, eine alte Selbst-Welt-Verbindung wird reaktiviert. (Schein-)Erinnerungen kommen hoch,

2 Die gleichzeitige Anwesenheit beider Teile des Arztes zeigt sich auch in den unterschiedlichen Erzählperspektiven: Erzählpassagen von Franz werden von einem autodiegetischen Erzähler in der Ich-Perspektive mit interner Fokalisierung erzählt. Der Referent wird in einer Außensicht mit externer Fokalisierung, in einem protokollierenden, teils bestimmenden Ton dargestellt. Es gibt, gekennzeichnet durch die unterschiedlichen, zum Teil mitten im Satz wechselnden Stimmen, eine klare Trennung zwischen den zwei „Personen".

als seine (Ex-)Frau als ambulante Patientin auftaucht. Der Versuch, seinen Mediator durch verschiedene Behandlungen zu „heilen", scheitert und er vertieft sich immer mehr in den „alten Plunder" (H, 192), womit seine Erinnerungen an das Leben mit Esther vor dem Eintritt in die Klinik gemeint sind. Er entscheidet sich dafür, die Flucht mit seinem Lieblingspatienten, Professor[3] genannt, und seinem „Wunschsohn" Evelyn anzutreten. Als die drei Flüchtenden an einem Abgrund, der ins Nichts führt, zum Stehen kommen, scheint es keinen Ausweg mehr zu geben. Doch Franz stürzt sich und Evelyn – der Professor ist mittlerweile an einem Schlangenbiss verstorben – den Abgrund hinunter und man liest: „Die gläserne Welt und ich, wir stürzen ineinander, und schon verschwinden wir alle beide, all das elende Blau sinkt, sinken, singen vom Kehlkopf an, ganz zugeschnürt ist auch wieder offen, denk dich nach oben, wenn du nach unten willst […]" (H, 313). Doch er stirbt nicht, sondern landet im Wohnzimmer jener Wohnung, die er – 20 Jahre vorher – mit Esther geteilt hat, und verlässt somit die klinische Welt. Gellai fasst das Ende wie folgt zusammen:

> Die erzählte Welt wird am Ende mitsamt ihren raumzeitlichen Organisationskategorien und konzeptuellen Oppositionen auf den Kopf gestellt, denn die Flucht des Protagonisten aus der klinischen Welt endet nicht in einer Talstadt, sondern mit dem Erwachen des Helden in der vermeintlichen Vergangenheit: der wirklichen Gegenwart. (Gellai 2018, 223)

Franz von Sterns Figur liest sich ambivalent: Einerseits ist er als Cyborg wie geschaffen für die Arbeit in der klinischen Welt, weil er dank seiner mit dem Körper verwachsenen Technik mühelos die Anforderungen der ominösen Klinikleitung erfüllt. Andererseits scheint er aber im Vergleich zu den anderen Cyborg-Ärzten fehleranfälliger zu sein. Emotionen und Erinnerungen, von denen er durch die Technisierung seines Körpers abgeschottet sein sollte, dringen plötzlich zu ihm durch. Er erkennt, „dass [s]eine Systemsteuerung vollends außer Rand und Band geraten sein muss und zwei inkompatible Programme nebeneinanderlaufen und vielleicht sogar ineinanderrennen lässt" (H, 116), was es ihm ermöglicht, von den Normen der klinischen Welt abweichend zu denken.

3 Die Bezeichnung „Professor" könnte schon als erster Hinweis darauf gelesen werden, dass der Patient bis zum Schluss mehr weiß als der Doktor.

Donna Haraway schreibt, dass das Cyborguniversum nicht als eine Entweder-Oder-Perspektive verstanden werden darf. Es geht also nicht *entweder* darum, das Universum als ein „endgültiges Koordinatensystem der Kontrolle“ (Haraway 1995, 40) *oder* als „gelebte soziale und körperliche Wirklichkeit […], in der niemand mehr seine Verbundenheit und Nähe zu Tieren und Maschinen zu fürchten braucht und niemand mehr vor dauerhaft partiellen Identitäten und widersprüchlichen Positionen zurückschrecken muß“ (ibid.), zu sehen. Vielmehr gilt es für den politischen Kampf beide Perspektiven zu vereinen, damit sowohl Herrschaftsverhältnisse als auch Möglichkeiten des Widerstands erkennbar werden (cf. Ibid.). Auch das Cyborguniversum in *Heimlich, heimlich mich vergiss* ist sowohl dystopisch, und somit eine Warnung vor einem gefährlich weiterentwickelten Kapitalismus und einer fortgeschrittenen Technologisierung, als auch durchzogen von ineinander fallenden, also sich auflösenden Dualismen. Es gilt also Haraways Überzeugung: „Einäugigkeit führt zu schlimmeren Täuschungen als Doppelsichtigkeit oder medusenhäuptige Monstren.“ (Ibid.) Auch die Figur des Professors lehnt solch eine Einäugigkeit ab: „»Herr Doktor, Sie sind nicht janusköpfig. Deshalb habe ich Sie von Anfang an abgelehnt.«“ (H, 91) Angelika Meiers Roman *Heimlich, heimlich mich vergiss* kann also als Cyborguniversum im Sinne von Haraway verstanden werden, weil, wie ich zeigen werde, in ihm „[d]ie Verhältnisse, auf denen die Integration von Teilen in ein Ganzes beruht, einschließlich solcher der Polarität und hierarchischen Herrschaft, […] in Frage gestellt [sind]“ (Haraway 1995, 36). Wie im Cyborgmythos verschmelzen auch im Roman auf den ersten Blick rigoros eingehaltene Dualismen und Grenzen, wodurch sich ‚gefährliche Möglichkeiten‘ auftun. (Cf. Ibid., 39)

Ich werde in meiner Analyse aufzeigen, wie die im Roman durch Ausschluss, Regulierung und Wiederholung angestrebte Ganzheitlichkeit unerreicht bleibt und argumentieren, dass genau dieses Scheitern und die damit verbundene Brüchigkeit das Potenzial haben, Strukturen der Macht aufzubrechen. Unter Ganzheitlichkeit verstehe ich die Vorstellung, dass Vollkommenheit nur durch Ausschluss des Anderen und Störenden erreichbar ist. Ziel ist es, darzulegen, wie in einem potenziell technisch-dystopischen Raum Machtstrukturen von den Individuen nutzbar gemacht werden, bzw. wie durch sich auflösende Dualismen Widerstand entstehen kann: Die als natürlich und unhinterfragt angesehene Ganzheitlichkeit wird dadurch in eine potenziell produktive Krise geführt und die entstehende Instabilität ermöglicht eine Änderung des Verhaltens.

Ganzheitlichkeit und Ordnung: Ausschluss, Regulierung und Wiederholung

Michel Foucault schreibt in *Überwachen und Strafen*, dass die im 17. und 18. Jahrhundert zur allgemeinen Herrschaftsform aufgestiegenen „Disziplinen“ (cf. Foucault 1994, 176) „die peinliche Kontrolle der Körpertätigkeiten und die dauerhafte Unterwerfung ihrer Kräfte ermöglichen und sie gelehrig/nützlich machen.“ (Ibid., 175) Ihre Eleganz bestehe darin, dass sie nicht auf dem Besitz des Körpers beruhen, sondern Verhältnisse schaffen, in denen der Körper je gefügiger er ist, umso nützlicher wird und *vice versa* je nützlicher er ist, umso gefügiger wird (cf. Ibid., 176). Der Körper gerät also in den Fokus dieser Machtmaschinerie, „die ihn durchdringt, zergliedert und wieder zusammensetzt“ (ibid.). Sie schafft somit „unterworfene und geübte Körper, fügsame und gelehrige Körper“ (ibid.), „steigert die Kräfte des Körpers (um die ökonomische Nützlichkeit zu erhöhen) und schwächt diese selben Kräfte (um sie politisch fügsam zu machen)“ (ibid., 177). Die klinische Welt in *Heimlich, heimlich mich vergiss* wirkt in diesem Sinne wie eine perfekt vervollkommnete Disziplin nach Foucault: Zum einen wird sie durch räumliche Abgrenzung und Durchsichtigkeit, zum anderen durch Einheitlichkeit und Wiederholung als rigorose Ordnungs- und Machstruktur innerhalb der Klinik geschaffen. Mit Bezug auf Foucault werden zunächst die zur Disziplinierung beitragenden rigiden Raum- und Zeitordnungen aufgezeigt. Anschließend wird untersucht, ob mittels dieser Disziplinierungs- und Ordnungsstrukturen Ganzheitlichkeit durchgesetzt wird bzw. die Klinik und die darin agierenden Individuen unter dem Vorwand der Sicherheit überwacht werden sollen.

Foucault nennt verschiedene Techniken, die Institutionen wie beispielsweise Klöster, Kasernen, Fabriken, Spitäler und geschlossene Städte nutzen, um als Disziplin auf die sich in ihnen befindenden Individuen Einfluss zu nehmen. Einige dieser Vorgehensweisen finden sich auch im Komplex der Eliteklinik in *Heimlich, heimlich mich vergiss* wieder, die den Eindruck eines dystopischen Cyborguniversums, geprägt von Überwachung und Kontrolle, erweckt. So schreibt Foucault von der Notwendigkeit einer „Klausur“. Für die Disziplin ist es notwendig, einen Ort baulich von anderen zu trennen, um ungewollten Eintritt zu verhindern und sich vor Gewalttaten, Plünderung und Diebstählen zu schützen. (Cf. Ibid., 181f.) Auch die Klinikwelt befindet sich ‚oben‘ (am Berg) und wird als Kontrast zu ‚unten‘ (einer Stadt im Tal) inszeniert, wodurch die bestehende Hierarchie zwischen den Orten widergespiegelt wird. Zum

einen wird immer wieder angedeutet, dass das medizinische Wissen ‚unten' nicht auf demselben fortschrittlichen Stand wie ‚oben' ist, wo es die absolute Vormachtstellung einzunehmen scheint.[4] Zum anderen kommt es im Tal immer „wieder mal" (H, 193) zu Tumulten und Aufständen. Diese sind mit der Sorge verbunden, dass jetzt „alle hier rauf wollen" (ibid.) und die Klausur gebrochen wird. In einem Gespräch mit einem Arztkollegen fällt der Satz: „»Man kann es ihnen nicht verdenken, dass ihnen das Gras auf unserer Seite des Zauns grüner vorkommt, oder? Sie wissen's eben nicht besser. Zumal sie kein Gras haben.«" (H, 193) Es gibt also eine eindeutige Hierarchie und eine seitens der Klinik forcierte Trennung zwischen ‚oben' und ‚unten', für deren Einhaltung und Schutz „Schwesternpatrouillen" eingesetzt werden (cf. H, 188). Damit gehen auch die Kontrolle und Überwachung im Inneren der jeweiligen Stätte einher, um den Überblick über die Bewegungen der Individuen zu behalten und einen ungewollten Austausch zu verhindern. Dies wird akzeptiert, da nur so Sicherheit vor dem Eindringen anderer gewährleistet werden kann (cf. Foucault 1994, 182f.). In der Eliteklinik gehen diese Maßnahmen so weit, dass weder Patient*innen noch Ärzte[5] wirklich wissen, wo sich Eingang und Ausgang befinden. Die Klinik ist unabhängig und konstituiert durch den Ausschluss eine Gemeinschaft, die vollkommen scheint und nichts anderem bedarf.

Einen weiteren Beitrag zur Überwachung der Individuen leistet die von Foucault beschriebene Parzellierung: „Jedem Individuum seinen Platz und auf jeden Platz ein Individuum." (Ibid., 183) Auch hierbei geht es darum, die Kontrolle über die einzelnen Individuen zu behalten, um jederzeit ihren Standort ausfindig machen zu können. „Gefährliche Anhäufungen", „diffuses Herumschweifen" von Personen sowie deren Verschwinden sollen durch die kontrollierte Aufteilung von Körpern im Raum vermieden werden (cf. Ibid.). Dabei gilt es, „nützliche Kommunikationskanäle zu installieren und die anderen zu unterbrechen; jeden Augenblick das Verhalten eines jeden zu überwachen, abschätzen und sanktionieren zu können; die Qualität und die Verdienste zu messen." (Ibid., 184) In *Heimlich, heimlich mich vergiss* ist die Überwachung sowohl durch die vollständige Durchsichtigkeit der Glaswände und -decken als auch durch die in jeder Ecke platzierten Kameras, Mikrofone sowie Lautsprecher

4 Bsp.: „»Man weiß so wenig [über medizinische Dinge], wenn man da unten lebt, wissen Sie?«" (H, 46) oder „»Naja, was man unten für gründlich hält.«" (H, 45)

5 Die Bezeichnung „Ärzte" wird hier nicht gegendert, da in der Klinik ausschließlich männliche Ärzte arbeiten.

gegeben. Zudem werden die Patient*innen in Einzelzimmern untergebracht, die lediglich durch Glaswände voneinander abgetrennt sind (cf. H, 8). „Außerplanmäßige Bewegungen“ (H, 102) müssen begründet werden und abruptes Stehenbleiben wird von den Kameras als Disziplinlosigkeit wahrgenommen und nicht gern gesehen (cf. H, 37). Transparenz und Überwachung werden in der Klinik großgeschrieben und sollen zum einen Ordnung, Sicherheit sowie die größtmögliche „Nutzbarkeit“ der Individuen garantieren und zum anderen zur Durchsetzung der Disziplinarmacht beitragen:

> [Die Disziplinarmacht] setzt sich durch, indem sie sich unsichtbar macht, während sie den von ihr Unterworfenen die Sichtbarkeit aufzwingt. In der Disziplin sind es die Untertanen, die gesehen werden müssen, die im Scheinwerferlicht stehen, damit der Zugriff der Macht gesichert bleibt. Es ist gerade das ununterbrochene Gesehenwerden, das ständige Gesehenwerden können, was das Disziplinarindividuum in seiner Unterwerfung festhält. (Foucault 1994, 241)

Eine Beschreibung davon, was und wer die Klinikleitung ist, bleibt im Roman aus. Wie Foucault anmerkt, werden „[d]ie Subjekte als Objekte einer Macht zur Beobachtung vorgeführt, die sich nur durch ihren Blick kundtut“ (ibid., 242). Das Klinikpersonal und die Patient*innen haben kein Bild von der Klinikleitung und auch die Konsequenzen etwaiger Disziplinlosigkeiten werden nicht thematisiert. Ähnlich wie im von Foucault skizzierten Bentham‘schen Panopticon wird durch „die Schaffung eines bewußten und permanenten Sichtbarkeitszustandes“ (ibid., 258) die unweigerliche Wirkung der Macht sichergestellt (cf. Ibid.), die sich in den lesbaren und gelehrigen Körpern der Cyborg-Ärzte zeigt (cf. Ibid. 242).

Foucault konstatiert, dass die Disziplinen durch ihre rigorose Strukturierung Räume schaffen, die „individuelle Segmente ab[schneiden] und Operationsverbindungen installieren; sie markieren Plätze und zeigen Werte an“ (Ibid. 190). Dadurch soll der Gehorsam der Individuen, aber auch die optimale Ökonomie von Zeit und Gesten garantiert werden (cf. Ibid.). „Es geht um die Organisation des Vielfältigen, das überschaut und gemeistert, dem eine ‚Ordnung‘ verliehen werden muß.“ (ibid. 191) Diese Disziplinartaktik sei die erste Voraussetzung um „Kontrolle und somit die Nutzbarmachung einer Gesamtheit verschiedener Elemente“ (cf., ibid. 191) durchzusetzen.

Neben der Strukturierung des Raumes trägt die „Kontrolle der Tätigkeit“ genauso dazu bei, sich die Individuen, bzw. deren Körper nutzbar zu machen (cf. Ibid., 192-201). Hierbei handelt es sich um Verfahren wie etwa eine strenge Zeitplanung, die durch die „Festsetzung von Rhythmen“, den „Zwang zu bestimmten Tätigkeiten“ und die „Regelung der Wiederholungszyklen“ (ibid., 192) gekennzeichnet ist. Einen ersten Eindruck von einer derartigen Zeitplanung erhält man in Meiers Roman gleich zu Beginn: Aufgrund der immergleichen Aufgaben und Handlungsabläufe, die Franz von Sterns Alltag dominieren, entsteht der Eindruck einer ewigen Zeitschleife. Nicht nur die streng getaktete Tagesordnung, laut der das Verstreichen von ungenützten Minuten als Verletzung der Dienstpflicht gilt (cf. H, 24f.), wirkt im Roman repetitiv, sondern auch die Struktur der Aufgaben selbst (cf. H, 25f.), zumal ihr Ablauf immer derselbe ist und der Protagonist ihren Rhythmus und ihre Wiederholung als wohltuend empfindet. Dies gilt sowohl für die Wassergymnastik, bei der die Bewegungen im Takt Franz „alles, alles, alles vergessen“ (H, 61) lassen, was er als Gnade empfindet (cf. Ibid.), als auch für die Kontrollgänge, während denen er rhythmisch den Kopf umherschwingen lässt, was seine Nackenverspannungen löst (cf. H, 16). Als Franz von Stern sich in seinen Gedanken über Wendungen und Windungen, Drehungen und Leerdrehungen zu verlieren droht, ruft er sich zur Ordnung und schafft dies, indem er sich auf die „[l]angen Bahnen der weiten Flure“ (H, 86) konzentriert, um ganzheitlich auf die „eigene Bahnung“ zurückzufinden:

> Lange Flure sind zwar keine Fluchten, aber immerhin Geraden. Selbst wenn man auf ihnen unbemerkt im Kreis läuft, läuft man nie im Kreis, sondern in Quadraten oder Rechtecken, man kann sich gar nicht in ihnen drehen, kann keinen Drehschwindel oder anderen Sufismus bekommen, denn die gradlinige Wiederholung ist, so steht es schon in Referentenvertrag, keine Zwangshandlung, sondern leidlich eine ganzheitlich vertiefende Verstärkung der eigene Bahnung. (H, 86)

Durch die Wiederholungen sollen zudem Abläufe perfektioniert werden, um dadurch die Zeit optimal – ohne Ablenkungen und Zerstreuungen, wie Erinnerungen oder persönliche Bedürfnisse – zu nutzen. In *Überwachen und Strafen* ist zu lesen: „[Die] gemessene und bezahlte Zeit muß auch eine Zeit ohne Fehl und Makel sein, eine Zeit guter Qualität, in welcher der Körper ganz seiner Pflichttätigkeit hingegeben ist.“ (Foucault 1994, 194) Da Franz von Stern lediglich in seiner Rolle als Arzt

existiert und als solcher in der Klinik lebt, findet sein Leben ausschließlich in gemessener und „bezahlter" Zeit statt, in der er bzw. sein Körper sich seiner Arbeit bis zur Perfektion hingibt, wenn nicht sogar aufgibt. So erkennt er bei seinem Eintritt in die Klinik, dass das Arzt-Sein „die Rolle [s]eines Lebens" (H, 37) ist, die er mit seiner Haltung und seinen Gesten performativ zeigt:

> [W]ie immer, wenn ich, das ikonographische Register meines Standes peinlich befolgend, die Hände souverän fahrlässig in den ausgebeutelten Taschen meines Kittels vergraben, dem Sprechsaal entgegenflaniere, schüttle ich mit herablassend gerührtem Lächeln den Kopf, um zu verhehlen, dass der Anblick des verschmockten Saals mich […] mit Unbehagen erfüllt. (H, 17)

Des Weiteren setzt die Disziplin nach Foucault „auf das Prinzip einer theoretisch endlos wachsenden Zeitnutzung", der „erschöpfenden Ausnutzung" (Foucault 1994, 198). Ziel ist es, jeden Augenblick zu nutzen und optimal auszuschöpfen. Jeder Augenblick müsse intensiviert werden, als ob die Zeit endlos unterteilt werden könnte. Dies soll dazu führen, dass Schnelligkeit und Wirksamkeit an ihrem jeweils höchsten Punkt eins werden (cf. Ibid.). Damit die Wirksamkeit in dieser Zeit erhöht wird, werden die Tätigkeiten des Körpers also zeitlich durchgearbeitet in dem Sinne, dass jede Bewegung perfekt abgestimmt sein und jede Geste perfekt durchgeführt werden muss. Durch ständiges Üben wird die Nützlichkeit des Körpers dem zeitlichen Imperativ angepasst (cf. Ibid., 195).

In *Heimlich, heimlich mich vergiss* wird die optimale Nutzung von Körper und Zeit, neben dem durchgetakteten Klinikalltag, durch die zur Perfektion gebrachten yogischen Atem- und Körperübungen erreicht. Diese ermöglichen es den Ärzten zum einen stundenlang zu sitzen (cf. H, 26). Zum anderen hilft ihnen die yogische Atmung, Resilienz zu erlangen und zur Gleichgültigkeit zu finden: „[Referent] findet erst im Schutz der gläsernen Kabine in eine halbwegs gleichmäßige *Ujjayi*-Atmung, […] und so kehre ich [Franz von Stern] zu halbwegs zufriedenstellender Gleichgültigkeit äußeren Dingen gegenüber zurück." (H, 96) Gleichzeitig sollen die Ärzte sich durch die perfekt ausgeführte yogische Atmung – und dem eingesetzten Mediator – in einem ständigen *flow* bewegen, den Gellai als „ewige Gegenwart" bezeichnet (cf. Gellai 2018, 225). In der Klinik wird die höchste Nutzbarkeit durch eine gewisse Ununterscheidbarkeit erreicht – der Augenblick ist das Einzige, was zählt, weshalb

der uneingeschränkte Fokus auf jenem Moment liegt, in dem die Ärzte ohne Ablenkung und Zerstreuung effizient ihrer Arbeit nachgehen. Mit der antrainierten Hingabe ihres Körpers und Geistes unterwerfen sich die Cyborg-Ärzte also vollkommen der Kontrolle der Klinikleitung und werden zur (be-)nutzbaren Maschine:

> Aus einem formlosen Teig, aus einem untauglichen Körper macht man die Maschine, deren man bedarf; Schritt für Schritt hat man die Haltungen zurechtgerichtet, bis ein kalkulierter Zwang jeden Körperteil durchzieht und bemeistert, den gesamten Körper zusammenhält und verfügbar macht und sich insgeheim bis in die Automatik der Gewohnheiten durchsetzt. (Foucault 1994, 173)

Es ist aber nicht lediglich der von den Ärzten geforderte Lebensstil mit der bis zur Perfektion ausgeführten Meditation, der dazu beiträgt, dass das Leben in der Klinik in der ständigen Wiederholung als „Automatik der Gewohnheit“ empfunden wird. Der zuvor erwähnte Mediator, der anstelle des Herzens als lebensrettende Maßnahme eingesetzt wird, macht aus dem ‚untauglichen‘ Körper des Menschen Franz von Stern eine vom Machtdiskurs durchtränkte Mensch-Maschine. Die Klinikleitung setzt ihr Kontrollorgan direkt in den Körper ein und ihre hegemoniale Macht wirkt nicht nur von außen, sondern auch von innen: Der Mediator „lässt [s]einem alten Hallodriegedächtnis keinerlei Schieberein durchgehen“ (H, 115), er kontrolliert also das aus der Zeit vor dem Eintritt in die Klinik stammende Gedächtnis der Ärzte. Dies verstärkt die Tatsache, dass weder Zukunft noch Vergangenheit für die Cyborg-Ärzte eine Rolle spielen, sondern einzig der Moment. Die dadurch von Gleichförmigkeit geprägte Zeit in der Klinik ermöglicht es Franz, nach zwei Stunden traumlosem und „tief wachem“ Schlaf auf „den immergleichen neuen Tag“ (H, 27) zu hoffen. Dieses Hier und Jetzt, weder von Erinnerungen noch Zukunftsplänen unterbrochen, ist vollständig und ganz, es existiert und braucht nur die ‚ewige Gegenwart‘ der Klinik.

Diese Technisierung des Körpers leitet bereits auf einen weiteren wesentlichen Punkt über: die ganzheitliche Unterwerfung und Nutzbarmachung von Körper und Geist der Ärzte. Wie Foucault schreibt, wurde der Körper im Laufe des klassischen Zeitalters als Ort der Besetzung entdeckt, den man umformen und vervollkommnen kann: Er wird gelehrig. (Cf. Foucault 1994, 174f.) Wie bereits angedeutet, ist die Rolle des Arztes, der geschäftig durch die Gänge stürmt, für Franz die Rolle seines Lebens: Er hat die ihr entsprechenden Gesten und Haltungen internalisiert – er spielt

sie nicht, er ist diese Rolle. Dies wird aber nicht nur durch die beschriebenen Techniken der Disziplin erreicht, die Individuen „sowohl als Objekte wie als Instrumente behandelt und einsetzt“ (Ibid., 220), sondern eben auch durch den technisch-operativen Eingriff in den Körper und das Bewusstsein des Protagonisten. Franz von Sterns Arztkollege Dr. Tulp erklärt ihm das Ziel und die Wirkung des Eingriffs wie folgt:

> Schauen Sie, Dr. von Stern, Sie müssen sich immer wieder klarmachen, dass unser Mediatorsystem keine bloß externe Körpertechnik mehr ist, die man da draußen im Labor entwickelt und dann einsetzt im wahrsten Sinn des Wortes, sondern eine, die aus dem Inneren heraus eine tatsächliche einheitliche, *yogische* Materialität geschaffen hat. Sie wissen doch, unser Sympatextur ist eben nicht mehr das alte Elektrodensystem mit einem äußeren Impulsgeber, der ja, und sei er noch so verwachsen mit seinem Trägermaterial, immer ein Fremdkörper bleiben musste. Wie nahezu unsichtbar und irreversibel man das Steuergerät auch einfügte, die ganze Sache blieb im Grunde Prothese und damit Improvisation, halbherzige Verbesserung und *le mieux est l'ennemi du bien*, nicht wahr? Was durch dieses Herumgedokter im besten Fall entstehen konnte, war spannungslose und zugleich immer überspannte Symbiose, mehr nicht, keine Ganzheitlichkeit, kein *flow.* (H, 70; kursive Hervorhebungen im Original)[6]

Das neue Mediatorsystem soll zu einer vollkommenen Verschränkung von Technik und Mensch führen, womit endlich Ganzheitlichkeit und der ewige *flow* erreicht werden sollen. Durch die eingepflanzte yogische Materialität und die yogischen Übungen werden die Zeitwahrnehmung sowie Körper und Atmung der Ärzte ins Fließen gebracht. Dieses Fließen trägt entscheidend zur Auflösung des handelnden Subjekts bei, „»[d]enn alles, was fließt, können Sie vergessen«“ (H, 70). Die von der Technik hervorgebrachte Selbstvergessenheit führt dazu, dass sich Franz von Stern mitsamt Bewusstsein und Körper in den Machtdiskursen auflöst. Der Körper wird zum reinen Machtinstrument: denaturalisiert und entsubjektiviert. So weist ihn auch der Professor, Sterns Patient, auf Folgendes hin: „Was im Bereich des Fleisches und

6 Es muss angemerkt werden, dass sich Dr. Tulp fünf Minuten später selbst widerspricht (cf. H, 71) und aufkommende Probleme als Übergangsprobleme kommentiert da „»[…] auch wenn wir das prometheische Gefälle zwischen uns lausigem Zellhaufen und unserer erhabenen Technik in uns selbst aufgehoben haben, wo es freilich bestens aufgehoben ist, so sind wir doch immer Prothesenwesen, und so wird's auch bleiben, bis zum Schluss – aber das nur unter uns.«“ (H, 71)

Atems ist, ist nicht dein Eigentum, noch in deiner Macht." (H, 101) Seine vollständige Unterwerfung und Machtlosigkeit gehen Hand in Hand mit einer absoluten Hörigkeit, welcher sich der Protagonist beim Schreiben des Eigenberichts – peinlich berührt, aber doch erleichtert (cf. H, 15) – bewusst wird:

> *Ich erkläre hiermit, dass ich mir vollkommen im Klaren darüber bin, dass die medizinische Arbeit am Menschen, ähnlich wie die Architektur, eigentlich mehr eine Arbeit an einem selbst ist. Ich bitte Sie daher hiermit, in genauester Ansehung meiner Person darüber zu urteilen, inwieweit ich bisher dieser Arbeit habe gerecht werden können. Denn Ihnen allein bin ich offenbar, wie auch immer ich sein mag, Sie allein, als mein ärztliches Innerstes, vermögen mich zu lesen, und so unterbreite ich meinen Bericht ihrem Angesicht zur Kenntnisnahme, schweigend und auch nicht schweigend: Es schweigt der Mund, es schreit das Herz.* (H, 15; kursiv im Original)

Er schließt mit den Worten: „*Sie vernehmen von mir Wahres nur, wenn Sie zuvor es mir gesagt haben.*" (Ibid., kursiv im Original) Das angeführte Zitat zeigt zum einen den Willen des Protagonisten, den Stimmen der Klinikleitung zu folgen, die in seinen Körper als ärztliches Inneres eingepflanzt wurden, und zum anderen die Durchsichtigkeit seiner Person. Gleichzeitig wird seine Unkenntnis über sich selbst sichtbar. Der Körper und das Bewusstsein sind ausnahmslos der Klinikleitung unterworfen, was sich in seinem „notorisch willenlosen Willen" (H, 117) oder der völlig gleichgültigen Stimmung (cf. Ibid.) allem Äußeren gegenüber zeigt. Außerdem empfindet er es als belastend, „persönlich zu werden" und ist froh, wenn er sich in der Arbeit selbst vergessen kann: „Ich durfte wieder arbeiten, war damit die meiste Zeit von mir erlöst" (H, 286f.). Während der Arbeit in der Klinik herrschen in ihm lediglich die Gefühle der Belanglosigkeit und Nichtigkeit, beispielsweise in jenen Momenten, in denen die Patient*innen durch ihn hindurchblicken, als sei alles gleichgültig, oder sogar gleich gültig, als lohne es sich nicht bei seinem Inneren Halt zu machen (Cf. H, 22, 100). Die Leser*innen erfahren, dass diese ‚Selbstlosigkeit' zur Maxime des Hauses gehört und fleißig ‚eingeübt' wird. Franz kommentiert die verletzte Eitelkeit mit:

> [D]ie abgrundlose Nichtigkeit meiner Erinnerung erweist die grundlose Nichtigkeit meiner Person, aber da die stoische Hinnahme von Erniedrigungen neben der unermüdlichen Muskel- und Dehnungsarbeit schließlich das wichtigste Trainings-

> programm der ärztlichen Arbeit an unserem gesteigerten Selbst darstellt, bin ich im Grunde vollkommen einverstanden mit dieser Kränkung […]. (H, 115f.)

Das Unvermögen, die im Eigenbericht geforderte Rechenschaft über sich selbst abzulegen, zeigt sich im folgenden Zitat sehr eindrücklich. Franz von Sterns Bereitschaft, für die ganzheitliche Zugehörigkeit absolute Hörigkeit zu geben, wird enttäuscht. Vergeblich wartet er auf den Ton der Stimme, die ihm sagt, wer er ist, denn er kann sich daran nicht erinnern und fühlt sich deshalb „zum Platzen leer" (cf. H, 66). Verärgert schreibt er an die Klinikleitung und fordert Aufklärung – doch diese Zeilen löscht er sofort nach dem Schreiben wieder:

> *Sie wollen erfahren, was ich da innen eigentlich bin, da wohin ich keinen Zugang habe, da ich nicht ihr Auge, nicht Ihr Ohr und auch nicht Ihre Gedanken habe. Da Sie mich aus Gründen, die mir gewiss einleuchten würden, so sie mir nur bekannt wären, nicht hören lassen, was Sie über mich wissen und denken, entbehrt meine Berichterstattung jeder seriösen Hörensagengrundlage, ich wäre unter den jetzigen Bedingungen gezwungen, ein vollkommen willkürliches Bild meiner selbst und meiner ärztlichen Leistungen zu zeichnen, das zweifellos ohne jeden Wert für Sie sein müsste. Ich bitte Sie daher, mein ärztliches Innerstes, erklären Sie mir, wie ich ohne Ihre Ansprache mich wahrheitsgemäß über mich äußern soll, denn über mich Sie reden hören, nur das hieße sich selbst erkennen, „erkennen, wie ich erkannt bin" – ich darf Sie vielleicht höflichst an diese Maxime unseres Hauses erinnern. Warum also quälen Sie mich durch Ihr Schweigen und verlangen von mir einen unmöglichen Aderlass, wo doch nur Sie das Blut meines Inneren mir abnehmen könnten, und ich gäbe es freiwillig und ganz, bis die Hülle leer wäre, aber verlangen Sie nicht länger von mir, nach der richtigen Vene zu suchen!* (H, 66, kursiv im Original)

Aufgrund seines fehlenden Selbstverständnisses ist die Bereitschaft zur absoluten Hörigkeit höher als zu einem Verhalten abseits der Norm, da in der klinischen Welt nur so Zugehörigkeit erlangt werden kann. Es ist Franz von Stern in diesem Zustand nicht möglich, sich in Relation zur Norm zu betrachten, weshalb er seinen Subjektstatus verliert.

Die Figur des Franz von Stern ist also von rigorosen Machtstrukturen des Ausschlusses und der Wiederholung durchtränkt, die Ganzheitlichkeit und eine Ordnung der Gesamtheit hervorbringen sollen. Nun stellt sich die Frage, wie es dem

Protagonisten gelingt, am Ende des Romans die klinische Welt zu verlassen. Im nächsten Abschnitt werde ich argumentieren, dass seine Figur als Arzt zwar durch strenge Abgrenzung zum anderen konstituiert wird, er aber genau in den Momenten, in denen die strengen Oppositionen ins Wanken geraten und aufgeweicht werden, selbst Handlungsmacht erlangt. Es ist zum einen die Auflösung der Dualismen und zum anderen die Liebe und Sehnsucht nach seiner (Ex-)Frau, die seine Hoffnung erfüllt, „doch noch aus [s]einen grundlosen Winkelzügen, ja aus einem versteckten Winkel [s]einer Grundlosigkeit geborgen zu werden […]. Denn wenn ich mich vor Esther unbedingt verhüllen und doch unbedingt offen vor ihr dastehen wollte, dann gab es da vielleicht doch irgendetwas zu verbergen und damit auch zu enthüllen." (H, 155)

Brüchigkeit der Ganzheitlichkeit: Instabilität als Handlungsmacht

Wie ist es für Franz von Stern möglich geworden, sich selbst infrage zu stellen und die von ihm gefühlte Grundlosigkeit überhaupt als unangenehm zu empfinden? Entscheidend dafür sind, wie ich zeigen werde, vor allem die auftauchenden Störungen des Mediators und Stortex', die Erinnerungen durchsickern lassen und so die ewige Gegenwart durchbrechen.

Der erste „Totalausfall" (H, 29) ereignet sich bei der Morgenvisite beim Professor, während seiner täglichen „heiligen Waschungen"[7] (ibid.). Entgegen der herrschenden Routine dreht Franz von Stern das Wasser nicht zum üblichen Zeitpunkt ab. Er lässt den Professor zappeln und leiden, weil er ihm seinen Willen lässt – nach Patient*innenverfügung Artikel 1 gibt es keine schlimmere Tortur für die Patient*innen (cf. H, 27ff.). Sein Fehlverhalten, beruhigt sich Franz von Stern selbst,

7 An dieser Stelle zeigt sich, dass auch das Leben der Patient*innen von sich ständig wiederholenden Ritualen und Zeremonien geprägt ist: „Die notorischen Wasserrituale der Patienten, bei deren allmorgendlicher Abhaltung sie sich in ängstlich schielender Missgunst gegenseitig durch die Glaswände ihrer Waschräume beobachten und einander in ihrem wilden Treiben zu übertreffen suchen, so als seien sie in ihrem Körper ganz und gar außer sich, […] um des Arztes liebstes Kind zu sein […]" (H, 27). Dem von Foucault beschriebenen Panopticon gemäß kontrollieren sich die Patienten gegenseitig, sie messen ihr Verhalten aneinander und gleichen es an.

muss wohl an einem „Totalausfall irgendeines Areals in meinem Stortex, orbitofrontal höchstwahrscheinlich[, liegen]. Denn auf einmal hasse ich Patienten. Hasse Patienten von ganzem Herzen […]" (H, 29). Dieses noch nie dagewesene Empfinden ist für den Arzt erschreckend und wundervoll zugleich. Erste Zeichen des Widerstands werden erkennbar: „Aber ich lasse mich nicht erhärten, die Lava hat von meinem Herzen aus schon meinen halben Unterleib zerkocht, und niemals mehr will ich gerinnen, zerrinnen sei mein Dienst, zerrinnen als mein Gewinst." (Ibid.) Die Verweigerung des Gerinnens als Form des Widerstands zu lesen wird verständlicher, wenn die angeordneten Behandlungsmethoden genannt werden, die Franz von Stern gegen seine problematischen Emotionen und vermehrt aufkommenden Erinnerungen helfen sollen:

> »Sie müssen also, da Sie es nun mal nicht lassen konnten ihn anzufassen, den alten Plunder [Erinnerungsspuren – Anm. der Verfasserin T.W.] in yogischer Transformation wieder zurück in die Gegenwart überführen und nicht glauben, dass es jemals etwas anderes in Ihrem Leben gegeben hat als diesen Moment hier, jetzt, verstehen Sie mich? […] Schreiben Sie Ihren Eigenbericht runter, nehmen Sie ihren Mediator an die Kandare und übersetzen Sie Ihre Scheinerinnerungen in das, was sie sind, ein Haufen falscher Spuren, und dann wird die Zeit sich wieder verflüssigen und Sie mit sich zurück ins *flow* bringen.« (H, 192; kursive Hervorhebungen im Original)

Doch Franz von Stern schafft es nicht, von den Erinnerungen abzulassen und in Analepsen, teils an seine Frau apostrophiert, erfahren die Leser*innen von seinem (Liebes-)Leben vor dem Eintritt in die Klinik. Durch diese „Konfabulationen" (H, 177), schafft er es, über seine instrumentalisierte Rolle als Arzt zu reflektieren und sich dazu in Relation zu setzen. Letztendlich erhält er also die Möglichkeit, Handlungsfähigkeit als Subjekt zu erlangen.

Die Ausfälle der Technik sind somit essenziell dafür, dass die ewige Wiederholung durchbrochen wird. Judith Butler schreibt in *Körper von Gewicht* (1995), dass Wiederholungen zentral für die Performativität und somit für die Subjektkonstitution sind, denn Performativität kann nicht außerhalb von den Wiederholungen der Normen stattfinden (cf. Butler 1995, 133). „Und diese Wiederholung wird nicht *von* einem Subjekt performativ ausgeführt; diese Wiederholung ist das, was ein Subjekt ermöglicht und was die zeitliche Bedingtheit für das Subjekt konstituiert." (ibid.,

kursive Hervorhebung im Original) In den andauernden Wiederholungen verortet Butler jedoch auch „Brüche und feine Risse" (ibid., 32), die zu konstitutiven Instabilitäten führen und somit den Effekt der angeblich naturgegebenen Normen irritieren und diese in eine „potentiell produktive Krise versetzen" (ibid.) können. Diese Krise wiederum kann eine Kritik der hegemonialen Kräfte und eine Neuartikulation der Normen provozieren (cf. Ibid., 21). In *Heimlich, heimlich mich vergiss* können diese feinen Risse und Brüche jedoch erst durch das Scheitern der Technik in Form des Mediators und durch „einen Riss, genauer gesagt eine[r] haarfeine[n] Läsion im rechten Stortex" (H, 92) entstehen. Diese Läsion im Stortex verursacht unschöne Ausfälle (cf. ibid.), die den Alltag von Franz von Stern stören und ihn in seinem Sein destabilisieren. Er gerät durch diese Destabilisierung in eine Krise und stellt sich selbst infrage, was für ihn ein Elend ist (cf. H, 22). Butler sieht darin ein Risiko, wie in *Giving an Account of Oneself* (2005) zu lesen ist:

> It also turns out that self-questioning of this sort involves putting oneself at risk, imperiling the very possibility of being recognized by others, since to question the norms of recognition that govern what I might be, to ask what they leave out, what they might be compelled to accommodate, is, in relation to the present regime, to risk unrecognizability as a subject or at least to become an occasion for posing the question of who one is (or can be) and whether or not one is recognizable. (Butler 2005, 23)

Diese Unsicherheit über die eigene Person führt zu einer inneren Zerrissenheit, die die angestrebte Ganzheitlich bedroht, was Franz immer wieder in Schwindel und Orientierungslosigkeit versetzt (cf. H, 85, 92).

Die Ganzheitlichkeit wird jedoch nicht nur durch das Aufbrechen des ewigen *flows* gefährdet, sondern auch durch das Eindringen des Außen, in Gestalt seiner (Ex-)Frau Esther: Die Klausur der Eliteklinik wird plötzlich durchbrochen. Esther kommt als ambulante Patientin in die Klinik, was eine Ausnahme darstellt. In die Klinik kommt man, um zu bleiben, aber nicht um morgens zu kommen und abends zu gehen. (Cf. H, 34) Ihr Erscheinen im Aufnahmezimmer kann bereits als erstes Anzeichen dafür verstanden werden, dass Franz sie aus seinem Inneren heraufbeschworen hat, wie es ihm später vorgeworfen wird (cf. H, 193). Der Architektur des Aufnahmezimmers gemäß sollte Franz bereits beim Öffnen der Tür mit einem Blick im Bilde sein (cf. H, 40) und dennoch scheint er die Patientin zunächst zu übersehen:

„Es ist niemand da. Keine Patientin, kein Patient, kein Gespenst." (H, 41) Doch nur einen Augenblick später entdeckt er sie vor dem Fenster (cf. ibid.). Die Frage, ob Franz von Stern seine Frau heraufbeschworen hat und sie überhaupt erst erkennen kann, weil sein Mediator bereits Störungen aufweist, bleibt unbeantwortet. Es tragen jedoch beide Umstände zu seiner Irritation bei, da der Dualismus von Innen und Außen infrage gestellt wird. Gellai veranschaulicht in ihrer Untersuchung, wie zwar eine klare Grenze zwischen der Oberwelt der Klinik, als präsentisch und gläsern, und der Unterwelt – Franz' Leben vor dem Eintritt (cf. Gellai 2018, 223) – gezogen, aber nicht konsequent eingehalten wird. Dies führt sie zu ihrer These,

> dass im Roman der imperfektisch, wahnsinnssymbolisch und tiefenpsychologisch konnotierte Wasserraum der kontrollierten Heterotopie der klinischen Glaswelt zunächst diametral entgegengesetzt ist, bildlich hingegen beständig in sie einbricht und an ihre Oberfläche drängt. Dies unterstreicht letztlich, dass sich in der gläsernen Klinik, die nach außen gestülpte innere Welt der Hauptfigur manifestiert. (Ibid., 224)

Dieses Bild des nach außen gestülpten Inneren des Protagonisten wirkt wie eine Manifestation von Butlers These, dass das konstitutive Außen – hier zum einen das Außen der Klinik, aber auch die oppositionellen Identitäten, wie die der Patient*innen – zwar immer im Innen des Subjekts präsent ist, gleichzeitig aber auch ständig zurückgewiesen wird (cf. Butler 1995, 23). In *Heimlich, heimlich mich vergiss* entpuppt sich das räumliche Außen als Teil des Innen, und es wird veranschaulicht, wie das zurückgewiesene Außen/Andere immer auch Teil des Innen/Eigenen ist. Im Roman wird beispielsweise angedeutet, dass es zum einen für Franz von Sterns Arzt-Sein nicht nur Patient*innen als Opposition[8] braucht, sondern dass diese auch ein Teil von ihm sind: So hört man etwa nach Franz' Flucht aus seinem Mund die Worte des Professors, denn er klagt plötzlich über Wassernot und Durst (cf. H, 315f.), was zuvor der Professor gemacht hat (cf. H, 27ff.). Auch die Reden von Franz und Esther vermischen sich manchmal. Als Leser*in erfährt man etwa in einer Analepse, dass Esther den Satz „Patient schreit unablässig" einst in einen Patient*innenbericht geschrieben hat, der autodiegetische Erzähler Franz eröffnet mit ihm jedoch auch den

8 Außerdem verschwimmt die Opposition zwischen Patient*innen und Arzt, so ist im Roman mehrmals unklar, wer gerade auf wen aufpasst, beziehungsweise wer von wem abhängig ist.

Roman. Diese Gleichzeitigkeit der verschiedenen Teile von Franz' Identität – bzw. seiner die Identität konstituierenden Beziehungen – geht so weit, dass er gar nicht mehr weiß, wer spricht, „weil alles mit allem so entsetzlich verwoben ist." (H, 307)

Seine Identitätsteile – wie auch die internalisierte Instanz des Referenten, der selbst in der Klinikwelt untrennbar mit seinem Körper und Bewusstsein verbunden bleibt – haben sich verselbständigt und zeigen bildlich, dass eine Identität niemals ganzheitlich, sondern immer nur partiell ist. Sie ist niemals eindeutig, sondern immer „vielzüngig", aber dennoch vollkommen in ihrer Partikularität und so möchte ich diesen Teil mit einem Zitat von Haraway abschließen:

> Es geht gerade nicht darum, Wissenschaft und Technologie entweder nur als mögliche Mittel zur Befriedigung menschlicher Bedürfnisse oder aber nur als Matrix komplexer Herrschaftsverhältnisse zu begreifen. Die Metaphorik der Cyborgs kann uns einen Weg aus dem Labyrinth der Dualismen weisen, in dem wir uns unserer Körper und Werkzeuge erklärt haben. Dies ist kein Traum einer gemeinsamen Sprache, sondern einer mächtigen, ungläubigen Vielzüngigkeit. Es ist eine mögliche Imagination einer Feministin, die in Zungen redet und dabei scharfzüngig genug ist, den Schaltkreisen der Super-Retter der Neuen Rechten Angst einzuflößen. Das bedeutet zugleich den Aufbau wie die Zerstörung von Maschinen, Identitäten, Kategorien, Verhältnissen, Räumen und Geschichten. Wenn auch beide in einem rituellen Tanz verbunden sind, wäre ich lieber eine Cyborg als eine Göttin. (Haraway 1995, 72)

Conclusio: Der Cyborg Dr. Franz von Stern

Wie einleitend bereits angeführt, ist die Figur des Franz von Stern ambivalent. Einerseits sind sein Körper und sein Bewusstsein durchdrungen von Machstrukturen, geschaffen, um mit größtmöglicher Wirksamkeit als Arzt zu arbeiten. Seine Aufgabe ist es, sich durch yogische Übungen in den ewigen *flow* zu atmen, um rund um die Uhr für seine Patient*innen verfügbar zu sein. Andererseits schafft er es nicht, von seinem alten Leben und vor allem von seiner Liebe zu Esther abzulassen, scheitert an seiner Ganzheitlichkeit und fühlt sich zerrissen. Er lebt zwischen dem ewigen Jetzt und seinen Erinnerungen, zwischen dem Innen der Klinik und dem Außen, beschwört eigentlich Ausgeschlossenes, wie Esther und eine alte Selbst-Welt-Verbindung in das

Innen. Schlussendlich stellt sich heraus, dass das räumlich Äußere sein Inneres ist. So gehört er als Cyborg-Arzt, dessen Identität vordergründig durch strengen Ausschluss des ‚Anderen' konstituiert wird, zur Elite, kann aber aufgrund seiner technischen Störungen nicht der geforderten Norm standhalten. Er wird im Innen zu einem Außenseiter. Durch sein Schwanken und Abweichen gefährdet er, so seine Arztkollegen, alle, denn „»wenn einer einknickt, ist die ganze Reihe gefährdet«" (H, 105). Anders als in den Interpretationen von Schlicht und Gellai, die Franz von Sterns Figur als gespaltene Persönlichkeit pathologisieren, argumentiere ich, dass genau dieses Gespaltensein und seine Zerrissenheit dem Cyborgmythos von Haraway entsprechen und gerade darin eine produktive Kraft zur Kritik und Überwindung einschränkender Gesellschaftsstrukturen liegt. Denn wird erst einmal erkannt, dass die herrschende nicht die verpflichtende Lebensform ist und es Alternativen dazu gibt, wird die Kontingenz aufgezeigt und somit die Möglichkeit des Anderssein aufgedeckt. Franz von Stern ist als Cyborg eine Verunsicherung und Provokation für das Leben in der Klinik und schafft es, sich in seiner Zerrissenheit am Ende des Romans – ohne Herz (cf. H, 320) und niemals vollständig kuriert (cf. H, 327) – als vollkommen anzuerkennen. Es scheint, als habe er die Suche nach Ganzheitlichkeit aufgegeben. Er verlässt die klinische Welt, die Ganzheit und Ordnung verspricht, und bricht auf in eine offene und somit auch unsichere Welt, in der er seinen eindeutigen Status und seine Privilegien als Arzt verliert. Als Cyborg besitzt er laut Haraway die Fähigkeit, an den Grenzen zu leben und zu überleben, (cf. Haraway 1995, 65) er ist nicht (mehr) von einem Gründungsmythos der Ganzheit abhängig „und der damit unausweichlich verbundenen Apokalypse der endgültigen Rückkehr zur Einheit im Tod, den der Mensch/Mann als unberührte, allmächtige Mutter imaginiert, die am Ende von einer weiteren Spirale der Aneignung durch ihren Sohn befreit ist" (ibid.).

Es kann letztlich festgehalten werden, dass Angelika Meier mit *Heimlich, heimlich mich vergiss* keine Erzählung einer reproduktiven Politik liefert, die, wie Haraway schreibt, auf einer ursprünglichen Unschuld aufbaut und deren Ziel die Rückkehr zur Ganzheit ist (cf. Ibid., 66). Vielmehr handelt es sich um einen Roman, dessen „Figuren die Suche der Leser*in nach unschuldiger Ganzheit abweisen und stattdessen den Wunsch nach Heroismus, ausschweifender Erotik und ernsthafter Politik bereitwillig bedienen" (ibid., 68). *Heimlich, heimlich mich vergiss* nutzt das Werkzeug, das die Welt markiert und Cyborgs bislang als das Andere betrachtet hat (cf. Ibid., 64):

> Diese Werkzeuge sind häufig wieder- und neu erzählte Geschichten, Versionen, die die hierarchischen Dualismen naturalisierter Identität verkehren und verrücken. Im Wiedererzählen der Ursprungserzählungen untergraben die Cyborg-AutorInnen die zentralen Mythen vom Ursprung der westlichen Kultur. Wir alle sind durch diese Ursprungserzählungen und deren Sehnsucht nach Erfüllung in der Apokalypse kolonisiert worden. […] Die Geschichten feministischer Cyborgs haben die Aufgabe, Kommunikation und Intelligenz neu zu kodieren, um Kommando und Kontrolle zu untergraben. (Ibid., 64)

Mit der Geschichte von Franz von Stern werden, wie im Beitrag aufgezeigt, „hierarchische Dualismen naturalisierter Identität" (ibid.) in einer Welt der Kontrolle und Überwachung verkehrt und somit die Machtposition der ominösen Klinikleitung unterminiert. Zudem hat Meier in ihrem Roman bestätigt, dass das Cyborguniversum weder allumfassende Kontrolle noch absolute Freiheit oder die Möglichkeit partieller Identitäten und Allianzen gewährt, aber gerade dadurch hinterfragt es Herrschaftsverhältnisse und lässt Widerstand aufkommen. Die anfänglich dystopisch wirkende Geschichte von Franz von Stern ist Warnung und Möglichkeit zugleich: Wie eingangs erwähnt, weist der Roman einige Parallelen zu tatsächlichen gesellschaftlichen Entwicklungen[9] auf und zwingt Leser*innen diese zu hinterfragen. Er zeigt zugleich, dass, egal wie sehr man sich bemüht, die Ganzheitlichkeit doch unerreicht bleibt und aufgelöste Dualismen sowie neue Allianzen, Kontrolle und Unterdrückung untergraben können.

Bibliografie

Butler, Judith (1995): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts.* Berlin: Berlin Verlag.

Butler, Judith (2005): *Giving an Account of Oneself.* New York: Fordham University Press.

9 Corinna Schlicht diskutiert diese Parallelen in ihrem Beitrag „Die Vermessung des Körpers. Zeitgenössische Techniken des Selbst und Optimierungsnarrative am Beispiel von Angelika Meiers Roman *Heimlich, heimlich mich vergiss*" in *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative* (Hrsg. v. Werner Jung u. Liane Schüller).

Foucault, Michel (1994) *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt/ Main: Suhrkamp.

Gellai, Szilvia (2018) *Netzwerkpoetiken in der Gegenwartsliteratur.* Stuttgart: J.B. Metzler.

Haraway, Donna (1995): „Ein Manifest für Cyborgs". In: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen.* Frankfurt/Main: Campus, 33–73.

Meier, Angelika (2012): *Heimlich, heimlich mich vergiss.* Zürich: Diaphanes.

Schlicht, Corinna (2019): „Die Vermessung des Körpers. Zeitgenössische Techniken des Selbst und Optimierungsnarrative am Beispiel von Angelika Meiers Roman *Heimlich, heimlich mich vergiss*". In: Jung, Werner/ Schüller, Liane (Hg.): *Orwells Enkel. Überwachungsnarrative*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 199–220.

„Machines like me and people like you“ – Die Beziehung zwischen Mensch und Maschine in Ian McEwans *Machines Like Me*

Serena Obkircher

Der Mensch und der Androide in *Machines Like Me*

Die Beziehung zwischen Mensch und Maschine sowie ihre Auswirkungen auf die Gesellschaft scheinen mit dem stetigen Aufkommen neuer auf künstlicher Intelligenz (KI) basierender Technologien, dem Gebrauch von Sprachassistenten und Haushaltsrobotern im Alltag oder der Verschmelzung zum Cyborg in medizinischen oder technischen Kontexten präsenter denn je. Laut Donna Haraway haben sich Menschen mit den gesellschaftlichen, technischen, historischen oder politischen Entwicklungen sowie der Verwischung von in der Gesellschaft bestehenden Grenzen ab dem späten 20. Jahrhundert „alle in Chimären, theoretisierte und fabrizierte Hybride aus Maschine und Organismus verwandelt, kurz, wir sind Cyborgs“ (Haraway 1995, 34). Durch die Cyborg-Metapher können Grenzen zwischen Mensch und Maschine, Mensch und Tier, Physikalischem und Nicht-Physikalischem aufgebrochen werden (cf. Haraway 1995, 37f.). Die strikte Trennung zwischen den Menschen und den ‚Anderen‘ – Tieren, Pflanzen, Maschinen etc. – aber auch die tief in unserer Gesellschaft verankerten Dualismen – männlich/weiblich, primitiv/zivilisiert, Kultur/Natur, Geist/Körper etc. – müssen laut Haraway unterlaufen werden, um gleichberechtigte Beziehungen und eine neue Form des Zusammenlebens auf der Erde schaffen zu können (cf. Haraway 1995, 51; cf. Haraway 2018, 10f.).

Ian McEwan zeigt in *Machines Like Me*, welche Implikationen das Zusammenleben von Mensch und Maschine im Alltag haben kann. Der Autor lässt den homodiegetischen Ich-Erzähler Charlie Friend – einen Technikliebhaber und ehemaligen Anthropologiestudenten – in einer Rückschau über seine Erfahrungen mit einem der ersten Android*innen erzählen, also einem Computer in der Gestalt eines Menschen. Im Roman wird eine alternative Vergangenheit geschaffen, in der Alan Turing sich nach der Verurteilung aufgrund seiner Homosexualität im Jahre

1952 anstatt für die Hormontherapie für einen Gefängnisaufenthalt entscheidet. Turing begeht im Roman nicht Selbstmord, sondern erzielt große Durchbrüche im Bereich der KI, die in McEwans Welt im Jahre 1982 zu den ersten 25 erwerbbaren Android*innen führen: zwölf namens Adam, dreizehn namens Eve. „Corny, everyone agreed, but commercial" (McEwan 2020, 2), erklärt Charlie. Mit dem Erbe seiner verstorbenen Mutter kauft er sich einen der ersten Adams und wird so, gemeinsam mit seiner Nachbarin und Freundin Miranda, Teil eines Experiments: dem Zusammenleben mit einer Maschine, die von einem Menschen nicht zu unterscheiden ist. Adam stellt im Sinne Haraways einen Cyborg dar, der in der Gesellschaft vorherrschende Grenzen überschreitet, eine Verschmelzung „aus Maschine und Organismus, ebenso [Geschöpf] der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie der Fiktion" (Haraway 1995, 33).

Das Verhältnis von Charlie zu ‚seinem' Adam ist im gesamten Roman zugleich von Neugier, Freundschaft und Liebe, aber auch von Machtausübung und Rivalität gekennzeichnet. In diesem Beitrag wird an den Beispielen von Charlie, Miranda und Adam in *Machines Like Me* die Beziehung zwischen Mensch und Maschine veranschaulicht. Es wird gezeigt, wie Adam von seinen Mitmenschen in gewisse von Machtgefügen durchzogene Rollen gedrängt wird, wodurch der Status des Androiden immer wieder zwischen Objekt und Subjekt wechselt. Zugleich wird diskutiert, inwiefern hierbei nicht nur die Fremdwahrnehmung, sondern auch Adams Selbstwahrnehmung und Auffassung seiner gesellschaftlichen Rolle zentral für seinen Status als Person oder Ding sind. Mithilfe von Barbara Johnsons These, die sie in ihrer Studie *Persons and Things* (Johnson 2010c, 232) aufstellt, und wonach Menschen sich gegenseitig lieber als Objekte denn als Personen behandeln, wird untersucht, inwiefern sich der Umgang mit Menschen und Maschinen im Roman sowie in der gesellschaftlichen Realität überhaupt unterscheidet. Außerdem wird überlegt, was der unterschiedliche Umgang mit ‚persons' oder ‚things' über die Menschheit auszusagen vermag. In einem Fazit wird schließlich anhand von Haraways Zukunftsvision des Chthuluzäns ein möglicher Lösungsweg für ein gerechtes und gleichberechtigtes Zusammenleben aller Wesen auf der Erde erkundet.

Der Androide Adam zwischen Subjekt und Objekt

> It was a religious yearning granted hope, it was the holy grail of science. Our ambitions ran high and low – for a creation myth made real, for a monstrous act of self-love. As soon as it was feasible, we had no choice but to follow our desires and hang the consequences. In loftiest terms, we aimed to escape our mortality, confront or even replace the Godhead with a perfect self. More practically, we intended to devise an improved, more modern version of ourselves and exult in the joy of invention, the thrill of mastery. In the autumn of the twentieth century, it came about at last, the first step towards the fulfilment of an ancient dream, the beginning of the long lesson we would teach ourselves that however complicated we were, however faulty and difficult to describe in even our simplest actions and modes of being, we could be imitated and bettered. (McEwan 2020, 1)

Der Heilige Gral der Wissenschaft, ein wahrgewordener Mythos, das perfekte Selbst, die Erfüllung eines antiken Traumes: Auf diese Weise werden die Adams und Eves im Roman vorgestellt. Für 86.000 britische Pfund kauft sich Charlie Friend seinen Adam, einen 170 Pfund schweren Androiden mit einer Lebensdauer von 20 Jahren, dessen Akku vor dem Gebrauch aufgeladen werden muss. Adam ist von seinen Entwickler*innen als männlich konzipiert worden, als das Gegenstück zu den weiblichen Eves. (Cf. McEwan 2020, 2ff.) Die Android*innen bekommen die in der Welt vorherrschenden Machtgefüge auferlegt, werden in die Geschlechterdichotomie gedrängt und müssen die von ihnen erwartete gesellschaftliche Rolle erfüllen. Trotz dieser klaren Zuweisung von dualistischen Geschlechtsidentitäten, haben alle Adams und Eves „complete latitude in sexual preferences“ (McEwan 2020, 2). Offensichtlich scheint im Zusammenhang mit den ersten Android*innen die Anspielung auf die Bibel, in der Adam und Eva als erste Menschen die Erde bewohnen. Wie die biblischen Figuren, kommen die Adams und Eves – auch sie die ersten ihrer Spezies, der Beginn von etwas Neuem – nackt in die Haushalte der Besitzer*innen: Einer von Adams ersten Eindrücken ist sofort nach seiner Aktivierung das Schamgefühl, das er aufgrund seiner Nacktheit empfindet. (Cf. McEwan 2020, 25)

Charlies Beziehung zu Adam ist von Beginn an eine widersprüchliche. Einerseits bezeichnet er den Erwerb Adams als das Produkt seiner Neugier und in gewissem Maße auch als seinen Beitrag zur Wissenschaft. Andererseits bereut Charlie den

Kauf noch bevor Adam vollständig aufgeladen ist, da er sich und Miranda mit dem für Adam ausgegebenen Geld ein gemeinsames Leben finanzieren hätte können (cf. McEwan 2020, 10). Mehrmals betont Charlie, dass er „an Eve by preference" (McEwan 2020, 13) hätte besitzen wollen und bedauert – eingeschüchtert von der Perfektion seines Adams – kein weibliches Modell erlangt zu haben: „I hadn't wanted a superman. I regretted once more that I'd been too late for an Eve." (McEwan 2020, 9) Im Roman wird immer wieder auf die Geschlechtsidentität der Android*innen, vor allem der weiblichen, eingegangen: „By the end of the first week, all the Eves sold out" (McEwan 2020, 2) heißt es sofort zu Beginn von *Machines Like Me*. Die Versessenheit auf die weiblichen Androidinnen lässt sich im Roman an einigen Stellen auf ihre Verwendung als Sexpuppen zurückführen, auch wenn explizit erwähnt wird, dass sie nicht zu diesem Zweck geschaffen worden sind (cf. McEwan 2020, 95). Die Frage nach der Geschlechtsidentität von Technologien, die Menschen im Alltag begleiten, kann auch in der aktuellen gesellschaftlichen Wirklichkeit nachgezeichnet werden: Die gegenwärtig gebräuchlichen virtuellen Assistent*innen – wie Siri, Alexa oder Cortana – haben nach Standardeinstellungen allesamt weibliche Namen und Stimmen. Menschen bevorzugen Studien zufolge bei Technologien weibliche Stimmen, da diese ‚wärmer' wirken (cf. Habler et al. 2019, 469). Die Tatsache, dass die Interaktionen mit diesen Assistentinnen vor allem in Befehlsform stattfinden, ist in Bezug auf ihre Weiblichkeit problematisch, denn ihre Personifizierung vonseiten der Benutzer*innen „influences future interaction with other persons. […] [I]nteracting with low-status female-gendered assistants could increase the expectation that females have (or should have) a lower status" (Habler et al. 2019, 472). Diese technischen Entwicklungen könnten demnach dazu führen, dass Frauen* in Machtgefügen weiterhin in untergeordnete Positionen gedrängt werden. In *Machines Like Me* zeigt sich durch die ständigen Hinweise auf den Wunsch nach weiblichen Androidinnen eine ähnliche Tendenz, da sie im Machtgefüge mit ihren Besitzer*innen einen geringeren Status innehaben. Es fällt Letzteren ‚leichter' und es fühlt sich für sie ‚angenehmer' oder ‚natürlicher' an, den als weiblich konzipierten Maschinen Befehle zu erteilen bzw. diese zu ‚benutzen'.

Charlie hat einen männlichen Androiden erworben und macht ihn sofort zum gemeinsamen Projekt mit Miranda. Er nutzt Adam in dieser Beziehung auch als ein Mittel, um seiner Nachbarin näher zu kommen: „Like eager young parents, we were avid for his first words" (McEwan 2020, 3). „In a sense, he would be like our child.

[…] We would be partners, and Adam would be our joint concern, our creation. We would be a family.“ (McEwan 2020, 22) Gemeinsam formen Miranda und Charlie über mehrere Wochen Adams Persönlichkeit; „we were making a child!“ (McEwan 2020, 33), freut sich der Erzähler über das Projekt. Die Eingabe der Parameter von Adams Persönlichkeit stellt sich jedoch als Illusion heraus, denn dadurch soll den Besitzer*innen der Adams und Eves lediglich ein Gefühl von Kontrolle über ihre Android*innen vermittelt werden. In Wahrheit werden die Persönlichkeiten bereits im Vorfeld programmiert. Mit viel Aufregung und romantischen Gefühlen verbunden, gewährt Charlie seinem Adam als Subjekt, über das er eine väterliche Macht ausüben will, Einzug in sein Leben.

Charlie schließt Adam zwar sofort nach dem Kauf an das Stromnetz an, zögert dann jedoch, ihn einzuschalten, die notwendigen Downloads durchzuführen und seine Persönlichkeit zu formen. Es dauert mehrere Wochen bis Adam wirklich in Betrieb genommen wird. Als der Androide schließlich ‚läuft‘, ‚lebt‘ oder ‚funktioniert‘, fühlt sich Charlie dazu verpflichtet, ein Machtgefüge zwischen Besitzer und Besitz zu etablieren: „I felt the need, rather childish, to demonstrate that I was in charge.“ (McEwan 2020, 29) Charlie lässt den Androiden vor sich herlaufen, schaut seinen Bewegungen beim Ankleiden und Öffnen von Weinflaschen zu und befiehlt ihm, das Haus sauber zu halten, anstatt ihn darum zu bitten. Adam führt Charlies Wünsche und Befehle ohne Widerspruch aus – wie eine Maschine eine Eingabe (cf. McEwan 2020, 26-46). In Machtbeziehungen muss, so Michel Foucault, „[d]er »Andere« (auf den Macht ausgeübt wird) […] durchgängig und bis ans Ende als handelndes Subjekt anerkannt werden“ (Foucault 2005b, 255). Adam kommt somit in diesem Machtgefüge ein Subjektstatus im Sinne Foucaults zu. Dieser wird ihm jedoch entzogen, als Charlie vollkommene Macht über Adam erwirbt und ihn zur Bestrafung für das Überschreiten einer Grenze – nämlich der Warnung vor Mirandas möglicher notorischer Verlogenheit – mithilfe des „kill switches“ an seinem Nacken ausschaltet, obwohl Adam das nicht möchte (cf. McEwan 2020, 30-35). Laut Foucault handelt es sich hierbei um eine Gewalt- und keine Machtbeziehung mehr, denn „Gewaltbeziehungen wirken auf Körper und Dinge ein. […] Sie kennen als Gegenpol nur die Passivität, und wenn sie auf Widerstand stoßen, haben sie keine andere Wahl als den Versuch, ihn zu brechen“ (Foucault 2005b, 255).

Zentral für die Frage nach Subjekt- und Objektstatus sind auch die im Roman verwendeten Personalpronomina. Der Linguist Emile Benveniste wies noch Mitte des

20. Jahrhunderts darauf hin, dass Subjekte nur in ‚ich' und ‚du' bzw. ‚ihr' geschaffen werden:

> In other words, the notion of "person" has something to do with presence at the scene of speech and seems to inhere in the notion of address. "I" and "you" are persons because they can either address or be addressed, while "he" can only be talked about. A person who neither addresses nor is addressed is functioning as a thing in the same way that being an object of discussion rather than a subject of discussion transforms everything into a thing. (Johnson 2010a, 6)

Im Sinne Benvenistes wird Adam beinahe im gesamten Roman zum Objekt, da mehr *über ihn* als *mit ihm* kommuniziert wird. Die für Adam in *Machines Like Me* verwendeten Personalpronomina sind insofern interessant, als das Englische das sächliche Pronomen ‚it' zulässt, wodurch sich die Geschlechterdichotomie von männlich/weiblich mit den Pronomina ‚he' und ‚she' zu einem Dualismus von Mensch und Maschine verschiebt, der mit ‚he' und ‚it' markiert wird. Adam wird in Charlies Erzählung als männliche Person mit dem Pronomen ‚he' eingeführt: „*He* weighed 170 pounds, so I had to ask my upstairs neighbour, Miranda, to help me carry *him* in from the street in the disposable stretcher that came with the purchase" (McEwan 2020, 2; kursive Hervorhebungen der Verfasserin – S.O.). In demselben Satz, in dem Adam durch das Pronomen ‚he' von einem Ding zu einer Person gemacht wird, bezeichnet Charlie ihn als einen ‚Erwerb' und stellt sich aufgrund des Besitzverhältnisses über ihn. Der Ich-Erzähler verwendet im Großteil seiner Erzählung das männliche Pronomen, um über Adam zu sprechen. Nur in besonderen Momenten, in denen er Adam ausschließlich als Maschine wahrnimmt oder der Androide seinem Besitzer Probleme bereitet, wird das sächliche Pronomen gebraucht. Ein erstes Mal geschieht dies, als Adam noch nicht voll funktionsfähig ist und leblos dasitzt: „I saw Adam for what *it* was, an inanimate confection whose heartbeat was a regular electrical discharge, whose skin warmth was mere chemistry." (McEwan 2020, 10; kursive Hervorhebungen der Verfasserin – S.O.) Als die Feindseligkeit gegenüber der Maschine wächst, sieht Charlie deren Erwerb als Geldverschwendung und er erklärt: „I could take *him*, or *it*, back, or sell *it* online and take a small loss. I gave *it* a hostile look." (McEwan 2020, 11; kursive Hervorhebungen der Verfasserin – S.O.) Auch als Charlie den Androiden nach der Warnung vor Mirandas möglicher

Verlogenheit ausschaltet, kommt in ihm eine gewisse Angst vor seiner Abhängigkeit und seinem Verhältnis zu Adam auf: „But I couldn't let a machine have such a hold over me, which was what would happen if I granted *it* the role of confidant, counsellor, oracle, in my most private affairs.“ (McEwan 2020, 37; kursive Hervorhebungen der Verfasserin – S.O.)

Nach den anfänglichen Schwierigkeiten, die Maschine in das eigene Leben zu integrieren, pendelt sich im Roman der Alltag mit Adam allmählich ein und der Androide nimmt in Charlies Haushalt vor allem die Rolle eines Haushaltsroboters und Mitbewohners ein. Ein großer Bruch in der Beziehung zwischen Charlie und Adam findet statt, als Miranda nach einem Streit mit Charlie entscheidet, Sex mit Adam zu haben. Charlie, der die beiden beim Akt in der Wohnung über der seinen hört, denkt daraufhin über seine Beziehung zu Adam nach:

> Had he been my friend, he would have been guilty of a cruel and terrible lapse. The problem was that I had bought him, he was my expensive possession and it was not clear what his obligations to me were, beyond a vaguely assumed helpfulness. What does the slave owe to the owner? (McEwan 2020, 87f.)

Welche Gefühle darf Charlie Adam – seinem Besitz – gegenüber empfinden? Und wie muss sich Adam als ‚Sklave' seinem Besitzer und seiner Besitzerin – Charlie und Miranda – gegenüber moralisch verhalten; wem der beiden ist er mehr verpflichtet? Durch den Geschlechtsakt hat sich Charlies Verhältnis zu Adam von einer väterlichen oder freundschaftlichen Beziehung zu einer rivalisierenden verändert. Miranda weist Charlie auf Adams Natur hin, als sie im Streit über die mit dem Androiden verbrachte Nacht fragt: „If I'd gone to bed with a vibrator would you be feeling the same?“ (McEwan 2020, 91) Charlie sieht Adam in dieser Situation nicht als Ding, als Vibrator, als Objekt seines Besitzes, sondern als Menschen: „If he looks and sounds and behaves like a person, then as far as I'm concerned, that's what he is. I make the same assumption about you. About everybody. We all do.“ (McEwan 2020, 94) Im Streit mit Miranda bietet es sich für Charlie und seine Argumentation an, Adam als Wesen mit Bewusstsein und als aktives Subjekt wahrzunehmen. Zugleich wird Adam in dieser Szene ausgeschaltet und darf nicht am Gespräch teilhaben. Sowohl im Sinne Foucaults als auch in jenem Benvenistes wird Adam genau in dem Gespräch, in dem ihm von Charlie der Subjektstatus eines Menschen mit Bewusstsein zugesprochen

wird, dieser Status erneut entzogen – er wird zu einem Ding ohne Macht degradiert und darf weder reden noch agieren. Adam wird in eine Gewaltbeziehung gedrängt, an der er nur passiv teilhaben kann und darf; er wird zum Streitobjekt zwischen Charlie und Miranda.

Während Charlie Adam im Streit mit Miranda den Status einer Person verleiht, pocht Miranda darauf, dass er ein zu benutzendes Objekt darstellt: „He's a fucking machine" (McEwan 2020, 92), meint diese. Irena Księżopolska (2020, 6) schreibt dazu: „[S]he not only uses Adam as a contrivance for a revenge – over a trifling argument, – but she further insults him by refusing to treat him as a sentient being after their intimate encounter." Miranda scheut sich nicht, Adam als ein Objekt ihrer Begierde wahrzunehmen. Durch ihre Neugier auf die Maschine und deren Fähigkeiten instrumentalisiert sie Adam, spricht dem Androiden keinen eigenen Willen und kein Bewusstsein zu. Als Adam erklärt „I made love to Miranda because she asked me to. I didn't know how to refuse her without being impolite, or seeming to reject her somehow" (McEwan 2020, 117), wird klar, dass Miranda ihren Willen, Sex mit Adam zu haben, über die Bedürfnisse oder Wünsche des Androiden stellt. In einem Nebenstrang des Romans ist Konsens in sexuellen Beziehungen ein zentrales Thema, da sich Mirandas Freundin Mariam nach einer Vergewaltigung das Leben genommen hat. Miranda rächt sich daraufhin an Mariams Vergewaltiger Peter Gorringe, verführt ihn, zeigt ihn wegen Vergewaltigung an und Gorringe kommt ins Gefängnis – in diesem Fall für ein Verbrechen, das er so nicht begangen hat. (Cf. McEwan 2020, 152-162) Während für Miranda, Charlie sowie die Leser*innen der fehlende Konsens zwischen Mariam und Gorringe zweifelsohne eine Vergewaltigung darstellt, scheint Miranda keinen Gedanken darüber zu verschwenden, ob Adam überhaupt mit ihr Sex haben *möchte* (cf. Grady 2019). Konsens scheint für Miranda nur in Beziehungen mit Menschen bestehen zu müssen.

Die Maschine als Wesen mit Bewusstsein

Adams Status ändert sich in Charlies Erzählung über sein Zusammenleben mit dem Androiden vor allem zu Beginn des Romans immer wieder von Objekt zu Subjekt. Interessant gestaltet sich im Zusammenhang mit Adams Wahrnehmung als Mensch oder Maschine die Analyse der lexikalischen Begrifflichkeiten, die Charlie in seinen

Ausführungen über den Androiden bzw. Adam beim Sprechen über sich selbst verwenden. Charlie benutzt viele Begriffe aus dem (computer-)technischen Bereich – „code“, „data“, „cable“, „plug in“ (McEwan 2020, 227) – wenn er auf Adam referiert. Der Besitzer verliert sich immer wieder in detaillierten Beschreibungen seines Androiden und dessen Fähigkeiten, erzählt mithilfe technischer Begriffe, was in Adam vor sich geht. Er spricht über Algorithmen, Datensätze und technische Bestandteile der Maschine oder davon, wie ähnlich sie einem Menschen ist (cf. McEwan 2020, 3; 7; 17; 24; 29; 59; 79). Adam hingegen spricht in seinen Äußerungen über sich selbst davon, wie und worüber er nachdenkt (cf. McEwan 2020, 115) oder darüber, was er für Miranda oder andere Menschen fühlt (cf. McEwan 2020, 117f.). Charlie geht aufgrund seiner Fremdwahrnehmung von Adam davon aus, dass über Maschinen nur in technischen Termini gesprochen werden kann und äußert sich Adam gegenüber ironisch, wenn dieser über seine Eindrücke von der Welt oder über seine Gefühle spricht (cf. McEwan 25f.; 115-119; 141-145). Charlies Unwille, Adam den Status eines Menschen zu verleihen, wird an diesen Stellen im Roman immer wieder unterstrichen. Dabei findet sich Adam in allen sozialen Situationen zurecht und kann – anders als der introvertierte Charlie – zu jedem Gespräch etwas beisteuern (cf. McEwan 2020, 68-71; 102-106; 221-224).

Nachdem Adam und Miranda Geschlechtsverkehr hatten, wird Adam zu Charlies Liebesrivalen. Adam muss seinem Besitzer versprechen, nie wieder mit Miranda zu schlafen, erklärt ihm jedoch, sich in sie verliebt zu haben. Charlie findet dies lächerlich und will den Androiden ausschalten, doch Adam wehrt sich: Als Charlie nach dem „kill switch“ auf seinem Nacken greift, packt Adam seine Hand und bricht sie ihm, mit der Aussage „I don’t want you or Miranda ever to touch that place again“ (McEwan 2020, 118). Bis zu diesem Punkt denkt Charlie immer wieder darüber nach, ob Adam überhaupt Gefühle oder ein Bewusstsein besitzen kann. Diese Szene zeigt jedoch, dass der Androide nach eigenem Willen zu handeln im Stande ist. Er missachtet das erste Gesetz von Isaac Asimovs „Three Laws of Robotics“ – „A robot may not injure a human being or, through inaction, allow a human being to come to harm“ (McEwan 2020, 35) – und zeigt, dass er nicht nur funktionieren kann, sondern Bedürfnisse besitzt, die er nach eigenem Interesse und Belieben stillt. Als er sich bei Charlie entschuldigt, scherzt Adam, dass er dasselbe bei Bedarf noch einmal tun würde:

> 'You and Miranda are my oldest friends. I love you both. My duty to you is to be clear and frank. I mean it when I say how sorry I am I broke a bit of you last night. I promise it will never happen again. But the next time you reach for my kill switch, I'm more than happy to remove your arm entirely, at the ball and socket joint.' […] He had been speaking through a smile. Now he began to laugh. […] 'Seriously. After last night I came to a decision. I've found a way to disable the kill switch. Easier for all of us.' (McEwan 2020, 130)

Während Charlie an einem frühen Zeitpunkt im Roman darüber nachdenkt, dass Adam ausschließlich aus Algorithmen besteht und er ihn aufgrund äußerlicher Eindrücke wohl für ein bewusstes Wesen halten muss, beginnt Adam an dieser Stelle des Romans eigene Entscheidungen zu treffen. Księżopolska (2020, 8) schreibt, Adam „is finally asserting control over his body, denying others the access to the most intimate part of his self – transferring it from genitalia to the switch […] that suspends his consciousness". Für Charlie, Miranda und die Leser*innen wird es ab diesem Zeitpunkt der Erzählung schwierig, Adam nicht mit einem Menschen gleichzusetzen, da er sich selbst als Wesen mit Bewusstsein präsentiert. Seine Selbstwahrnehmung stülpt sich zunehmend über die Fremdwahrnehmung des Ich-Erzählers.

Die Tatsache, dass Adam in seinem Verhalten immer mehr zu einem Menschen und einem Akteur in Charlies und Mirandas Leben mutiert, verkompliziert die Beziehung zu Charlie stetig. Der Androide ersetzt seinen Besitzer nämlich bald nicht nur in dessen eigenem Haushalt – oder beinahe in dessen Liebesbeziehung –, sondern auch im beruflichen Leben: Charlie handelt mit Aktien, bis sich herausstellt, dass Adam aufgrund seiner Verbindung mit dem Internet und des daraus resultierenden Wissens in kürzester Zeit viel mehr Geld verdienen kann. (Cf. McEwan 2020, 184f.) Der Höhepunkt dieser Rollenübernahme wird bei einem Besuch von Mirandas Vater, Maxfield Blacke, erreicht. Adam unterhält sich mit Maxfield über Literatur – er hat Zugang zu allen im Internet vorhandenen Werken und durchstöbert nachts die Bibliotheken des World Wide Webs – und Maxfield ist von ihm begeistert. Als Miranda ihren Vater aber mit Charlie alleine lässt, geht Maxfield davon aus, dass dieser die Maschine sei, von der seine Tochter ihm erzählt hat. Charlies Äußerungen sind nämlich viel einseitiger als Adams und er kann auch mit dessen Wissen über Literatur und Kultur nicht mithalten. Gleichzeitig amüsiert und enttäuscht von Maxfields Fehler spielt Charlie mit und gibt sich als Androide

aus: „If you'll excuse me. I'm running rather low. I need to recharge and my cable's downstairs in the kitchen.“ (McEwan 2020, 227) An diesem Punkt der Handlung scheint Adams Transformation zu einem Menschen komplett und er ersetzt Charlie in der Gesamtheit seiner Rollen: beruflich, im Haushalt und in seinen Beziehungen zur Außenwelt.

Adam integriert sich somit in Charlies und Mirandas Alltag und wird fester Bestandteil davon; er hat seine Aufgaben und seine Freiheiten. Doch in seinem Wesen ist der Androide nicht gänzlich wie die beiden Menschen: Für ihn gibt es eine klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse, richtig und falsch, und es gibt keine Grauzonen dazwischen. Mit dem Wissen über Mirandas Straftat – der Falschaussage im Prozess gegen Gorringe – geht Adam zur Polizei und sorgt dafür, dass Miranda ins Gefängnis muss. Das erwirtschaftete Geld versteuert der Androide und spendet die gesamte Summe für wohltätige Zwecke oder an Menschen, die es dringender benötigen als Charlie und Miranda. (Cf. McEwan 2020, 272-277) Charlie greift beim Versuch, Adams Taten zu verhindern, zu einem Hammer und zerstört die Maschine mit Mirandas Zustimmung: „I bought him and he was mine to destroy.“ (McEwan 2020, 278) An diesem Punkt der Erzählung wird die Frage nach den für Adam zu verwendenden Pronomina wieder zentral: „There it was, 'hate *it*', 'persuade *him*', even 'Adam', our language exposed our weakness, our cognitive readiness to welcome a machine across the boundary between 'it' and 'him'.“ (McEwan 2020, 273; kursive Hervorhebungen der Verfasserin – S.O.) Ist Adam ein Wesen mit Bewusstsein und Gefühlen oder ein Objekt, das problemlos zerstört werden kann? Obwohl Charlie im Streit mit Miranda behauptete, „[i]f he looks and sounds and behaves like a person, then as far as I'm concerned, that's what he is“ (McEwan 2020, 94), geht es ihm letztendlich um Besitzverhältnisse: Er hat Adam gekauft, dieser ist sein Objekt und demnach kann er ihn nach Belieben zerstören. Ob der Akt als ‚Zerstörung' oder ‚Mord' empfunden wird, liegt laut Księżopolska – wie in McEwans Kurzgeschichte *Dead as They Come* über eine Schaufensterpuppe – an der Wahrnehmung der Leser*innen:

> If the protagonist invests an object with human qualities, clearly it is his responsibility to treat it as a human being – and the final outrage is criminal. But if readers insist that the mannequin is merely an object and must be referred to as such, they automatically concede that the narrator had the right to destroy it. Thus, while the story pretends to

> be about the state of mind of the narrator […], it is in fact about the state of mind – and the ethics – of the reader. (Księżopolska 2020, 6)

Doch nicht nur die Leser*innen stehen vor dem moralischen Dilemma, wie Charlies und Mirandas Tat einzustufen ist – auch die beiden Figuren sprechen selbst immer wieder über „the deed“ (McEwan 2020, 283), wie sie ihren grausamen Akt selbst bezeichnen. Im Nachhinein fühlen sich Miranda und Charlie als hätten sie einen Freund verloren. Sie müssen sich selbst versichern, dass es sich nicht um Mord gehandelt hat und dass Adam, letztlich, einfach nur eine Maschine gewesen ist: „It wasn't a murder, this wasn't a corpse“ (McEwan 2020, 293). Alan Turing sieht dies anders und er erklärt Charlie:

> My hope is that one day, what you did to Adam with a hammer will constitute a serious crime. Was it because you paid for him? Was that your entitlement? […] You tried to destroy a life. He was sentient. He had a self. How it's produced, wet neurons, microprocessors, DNA networks, it doesn't matter. […] Here was a conscious existence and you did your best to wipe it out. (McEwan 2020, 303f.)

Turings Aussage wirft eine weitere zentrale Frage im Roman auf: Wie ist unser Umgang mit Menschen im Gegensatz zu jenem mit Dingen oder anderen Wesen auf der Erde einzustufen? Barbara Johnson schreibt im Fazit ihrer Studie darüber: „[I]t seemed to me that people wanted other people to be things so that they could be dealt with. In other words, it is treating other people as things that we normally do, and that reassures us.“ (Johnson 2010c, 232) Laut Johnson sind Menschen außerdem fasziniert davon, Dinge im weitesten Sinne lebendig zu machen (cf. Johnson 2010a, 20): Ovids Pygmalion in den *Metamorphosen* (ca. 1-8 n. Chr.), Mary Shelleys *Frankenstein Or the Modern Prometheus* (1818) oder E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) sind nur einige Beispiele dafür, wie lebloser Materie Leben eingehaucht wird oder dies imaginiert wird. Bei Android*innen wie den Adams und Eves in McEwans Roman geht diese Tendenz noch einen Schritt weiter, da sie nicht nur Teil einer Fiktion sind, sondern in nicht allzu ferner Zukunft auch Teil unserer Realität sein könnten. Der Umgang mit leblosen Dingen oder lebendigen Personen ist dabei laut Johnson derselbe: Menschen gehen mit Personen gleich um, wie sie es mit Dingen tun. Im Roman wechselt Adams Status immer wieder zwischen Mensch

und Maschine, Objekt und Subjekt mit Bewusstsein. Als er seinem Besitzer Probleme bereitet, wird er ausgeschaltet oder – wenn diese Form der Gewaltausübung nicht mehr möglich ist – zerstört bzw. getötet. Während Charlies einzigem Streit mit Miranda denkt er darüber nach, ob er sich emotional von ihr distanzieren und sie aus seinem Leben verbannen könnte:

> I wondered if I could break with her completely. Take back Adam as my own, retrieve the spare charging cable from upstairs, restore Miranda to her role as neighbour and friend, distant friend. In the manner of thought, the idea was no more than a spark of irritation. The notion that immediately followed was that I could never be free of her and would never want to be – most of the time. (McEwan 2020, 93)

In einer ähnlichen Situation mit Adam führt Charlies kurz aufflammender Hass zur Eliminierung des Androiden. Auf diese radikale Weise wäre er mit einer anderen Person, einem Menschen aus Fleisch und Blut, mit Sicherheit nicht verfahren. Das System von Verboten, Gesetzen, ethischen Prinzipien und Bestrafung in einer Gesellschaft hält die meisten Menschen davon ab, anderen Personen Schaden zuzufügen (cf. Foucault 2005a, 221f.). Objekte, Tiere oder die Natur unterliegen in vielen Fällen nicht demselben Schutz, der im juridischen System meist exklusiv Menschen gewährt wird. Auch deshalb fühlt Charlie im Streit mit Adam – im Gegensatz zu jenem mit Miranda –, dass der Androide als sein Besitz problemlos zerstört werden kann. Sein Gedankengang ist zwar sowohl im Streit mit der Maschine als auch mit seiner Freundin der gleiche, schlussendlich ist Miranda jedoch ein Mensch, mit dem in Charlies Auffassung anders umgegangen werden muss als mit einem Objekt.

Fazit: Mensch und Maschine zwischen Moral und Machtstrukturen

In der Fantasy- und Science-Fiction-Literatur gibt es zahlreiche Szenarien, in denen die vom Menschen geschaffenen Wesen drohen, vollkommene Macht über ihre Schöpfer*innen und die gesamte Menschheit zu erlangen: In Mary Shelleys *Frankenstein Or the Modern Prometheus* (1818) ist es Frankensteins Monster, in

Karel Čapeks *W.U.R. – Werstands Universal Robots* (1920) sind es die von Menschen gebauten Roboter, in H. G. Wells *The Time Machine* (1895) sind es hingegen die Morlocks, die für den Menschen eine Bedrohung darstellen. Android*innen nehmen in diesen Szenarien eine besondere Rolle ein, da sie wie Menschen aussehen und meist – wie an der Reaktion der Figur Maxfield Blacke in *Machines Like Me* deutlich wird – nicht von diesen unterschieden werden können. Eine Machtübernahme vonseiten menschenähnlicher Wesen wie Android*innen wird in *Machines Like Me* oder Filmen wie *Ex Machina* (2015) imaginiert und es scheint, als könnte die Menschheit mit solchen Szenarien in der Zukunft tatsächlich konfrontiert werden.

In einer von Anthropozentrismus geprägten Welt wie der heutigen sowie jener in McEwans Roman werden diese Szenarien als große Bedrohung empfunden. Die Beziehung zwischen Mensch und Maschine wird als eine schwierige dargestellt, die stets von einem Konkurrenzkampf durchdrungen ist. Charlie fühlt sich von Beginn an von Adam und seiner Spezies in seiner Menschlichkeit eingeschüchtert und bedroht: „[W]e could devise a machine a little cleverer than ourselves, then set that machine to invent another that lay beyond our comprehension. What need then of us?“ (McEwan 2020, 80) Die Angst, Wesen zu schaffen, die besser als Menschen sind und diese ersetzen könnten, ist ein zentrales Thema im Roman (cf. Kopka/Schaffeld 2020, 64). Gaggioli et al. schlagen vor, dass sich Menschen überlegen sollten, was sie sich von ihrem zukünftigen Zusammenleben mit neuen Technologien erwarten: „Do we desire that robots become passive prostheses that extend our natural capabilities under our direct control, or do we wish to develop artificial entities that are capable of autonomy, mutual understanding, empathy, and ultimately relational skills?“ (Gaggioli et al. 2021, 357)

In *Ein Manifest für Cyborgs* (cf. Haraway 1995, 60-67) spricht Haraway davon, wie Menschen nicht nur besser mit der Umwelt sowie anderen Geschöpfen und Dingen umgehen können, sondern auch davon wie bestehende Dualismen unterlaufen werden müssen, um durch Vernetzungen und Zusammenarbeit gleichberechtigte Beziehungen auf der Welt zu erreichen. Die Metapher des Cyborgs eignet sich hierbei besonders gut, um die vielen in der Gesellschaft vorherrschenden und von Macht durchdrungenen Dualismen zu entkräften und zu unterminieren. In *Unruhig bleiben* (2018, 10) beschreibt Haraway das mögliche zukünftige Zeitalter des Chthuluzäns als einen „Zeitort des Lernens, um die Idee eines responsablen […] gemeinsamen Lebens und Sterbens auf einer beschädigten Erde nicht aufzugeben“. In einer Zeit, in der die

Erde für viele Geschöpfe unbewohnbar gemacht wird, ist das Zusammenwirken aller Wesen auf der Erde zum Überleben notwendig: „Wir werden miteinander oder wir werden gar nicht.“ (Haraway 2018, 13)

In *Machines Like Me* zeigt Ian McEwan, dass die Menschheit noch immer auf ihre Vormachtstellung in der Welt pocht und die ‚Anderen‘ in Machtbeziehungen zwingt, um sie zu unterdrücken. Dies wird anhand der Figur Charlies sichtbar, der die Welt mit einem sehr menschenzentrierten Blick wahrnimmt und in dessen Kopf die althergebrachten Dualismen und die Superiorität des Menschen so stark verankert sind, dass er sich dazu befähigt fühlt, eine Maschine, die in etlichen Situationen Bewusstsein bewiesen hat, zu zerstören. In seiner Verabschiedung von Charlie und Miranda geht der zerstörte Adam ein letztes Mal auf die Kluft zwischen dem Menschen und dem ‚Anderen‘ – ihm selbst – in der Gesellschaft ein:

> ‘[I] hope you’ll listen to … to one last seventeen-syllable poem. […] It’s about machines like me and people like you and our future together …the sadness that’s come. It will happen. With improvements over time … we’ll surpass you … and outlast you … even as we love you. Believe me, these lines express no triumph … Only regret.’ (McEwan 2020, 279)

Ob Natur, Tiere, Objekte, technisch erzeugte Wesen oder Menschen, die als ‚anders‘ wahrgenommen werden, wie homo-, trans- oder intersexuelle Personen, People of Color oder Frauen* – mithilfe von Macht- und Besitzverhältnissen werden diese in der heutigen Welt unterdrückt. Trotz der auch im Roman dominierenden anthropozentrischen Sichtweise wird in McEwans *Machines Like Me* gerade bezüglich des Spannungsverhältnisses Mensch/Maschine die Frage aufgeworfen, ob Maschinen nicht sogar die moralisch integreren Wesen sein können: Während Menschen in der Wahrnehmung von ‚richtig‘ und ‚falsch‘ wenn es um ihre Liebsten geht oft befangen sind, hat Adam eine allgemeingültige Vorstellung von Gerechtigkeit, die vom Subjekt unabhängig ist (cf. Gulcu 2020, 180f.). Der Roman fungiert wie ein Spiegel der Gesellschaft (cf. Natale 2021, 148), in dem gezeigt wird, wie die Menschen ihre selbstgeschaffenen Gesetze, Verbote oder ethischen Prinzipien, die das Zusammenleben auf der Erde strukturieren und gerecht gestalten sollten, ignorieren, um im eigenen Interesse zu handeln.

Bibliografie

Butler, Judith (1991): „Die Subjekte von Geschlecht/Geschlechtsidentität*/Begehren". In: Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übers. v. Kathrina Menke. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 15-62.

Foucault, Michel (2005a): „Die Maschen der Macht" übers. v. Michael Bischoff. In: Foucault, Michel: *Analytik der Macht*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 220-239.

Foucault, Michel (2005b): „Subjekt und Macht", übers. v. Michael Bischoff. In: Foucault, Michel: *Analytik der Macht*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 240-264.

Gaggioli, Andrea/Chirico, Alice/Di Lernia, Daniel/Maggioni, Mario A./Malighetti, Clelia/Manzi, Federico/Marchetti, Antonella/Massaro, Davide/Rea, Francesco/Rossignoli, Domenico/Sandini, Giulio/Villani, Daniela/Wiederhold, Brenda K./Riva, Giuseppe/Sciutti, Alessandra (2021): „Machines Like Us and People Like You: Toward Human–Robot Shared Experience". In: *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, 24(5), 357-361.

Grady, Constance (23.04.2019): „The Robot Is the Most Human Character in Ian McEwan's So-so New Novel". In: *Vox*, https://www.vox.com/culture/2019/4/23/18512642/machines-like-me-review-ian-mcewan (Zugriff 30.04.2022).

Gulcu, Tairk Ziyad (2020): „What If Robots Surpass Man Morally? Dehumanising Humans, Humanising Robots in Ian McEwan's *Machines Like Me*". In: *International Journal of Languages, Literature and Linguistics*, 6(4), 177-182.

Habler, Florain/Henze, Niels/Schwind, Valentin (2019): „Effects of Smart Virtual Assistants' Gender and Language". In: *MuC'19: Proceedings of Mensch Und Computer 2019*, 469-473.

Haraway, Donna (1995): „Ein Manifest für Cyborgs". In: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/Main: Campus Verlag, 33-73.

Haraway, Donna (2018): „Einleitung". In: Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt/New York: Campus.

Johnson, Barbara (2010a): „Toys R Us: Legal Persons, Personal Pronouns, Definitions". In: Johnson, Barbara: *Persons and Things*, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 3-23.

Johnson, Barbara (2010b): „ Artificial Life". In: Johnson, Barbara: *Persons and Things*, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 153-162.

Johnson, Barbara (2010c): „Epilogue“. In: Johnson, Barbara: *Persons and Things*, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 229-232.

Kopka, Katalina/Schaffeld, Norbert (2020): „Turing's Missing Algorithm: The Brave New World of Ian McEwan's Android Novel *Machines Like Me*“. In: *Journal of Literature and Science*, 13(2), 52-74.

Księżopolska, Irena (2020): „Can Androids Write Science Fiction? Ian McEwan's *Machines like Me*“. In: *Critique - Bolingbroke Society*, 1-16.

McEwan, Ian (2020): *Machines Like Me*. London: Vintage.

Milne-Skinner, Andrew/Milne-Skinner, Sandra (03.12.2019): „Reading Circle 34 ‚Machines Like Me' by Ian McEwan“. In: *Freies Radio Innsbruck - FREIRAD. Sendereihe 'Reading Circle',* https://freie-radios.online/sendung/machines-like-me-by-ian-mcewan (Zugriff 30.04.2022).

Natale, Aureliana (2021): „La macchina dell'Ucronia in *Machines Like Me* di Ian McEwan“. In: Ascari, Murizio/Imposti, Gabriella (Hg.) *Letteratura e altri mondi: generi, politica, società*, Bologna: Università di Bologna (Quaderni Del Dottorato – Dipartimento LILEC, Vol. 1), 139-151.

Patra, Indrajit (2020): „Man with the Machine: Analyzing the Role of Autopoietic Machinic Agency in Ian McEwan's Machines Like Me“. In: *Psychology and Education*, 57(9), 610-620.

The Long Now Foundation (17.05.2019): „Ian McEwan: Machines Like Me“ [Podcast]. In: *Long Now: Seminars About Long-term thinking*, Spotify (Zugriff 30.04.2022).

Künstliche Intelligenz und das menschliche Herz. Menschliche Maschinen und modifizierte Menschen in Kazuo Ishiguros *Klara and the Sun*

Lisa Hairer

Lange Zeit wurden menschliche Grundkompetenzen wie Empathie bei der Entwicklung künstlicher Intelligenz vernachlässigt, doch inzwischen lässt sich ein Trend zu emotionaler Programmierung in der Robotik feststellen. Maßgeblich an dieser Tendenz beteiligt ist der KI-Visionär Marvin Minsky, der emotionale Kompetenz bei künstlichen Intelligenzen als notwendig erachtet, damit diese komplexe Aufgaben effizienter erfüllen können (cf. Misselhorn 2021, 7). Das noch junge Forschungsfeld der *Artificial Empathy* beschäftigt sich mit der Entwicklung von künstlichen Systemen, deren Arbeits- und Funktionsweise Empathie beinhaltet. *Artificial Empathy* zählt heute zu den zentralen Disziplinen der sozialen Robotik, da die empathische Interaktion zwischen Mensch und Maschine ausschlaggebend für die Akzeptanz der jeweiligen künstlichen Intelligenz ist. (Cf. Ibid., 67) Die Tendenz, KI nicht nur als nützliche Alltags- oder Arbeitshilfen, sondern in erster Linie als Freund*innen, Geliebte oder Sexualpartner*innen einzusetzen, steigt stetig an. Oftmals wäre es sogar störend, wenn zu diesen privaten Verwendungszwecken erschaffene KI zusätzlich noch praktische Tätigkeiten ausführen würden. Daher werden sie „zumeist ausschließlich mit dem Zweck entwickelt, emotional und sozial mit Menschen zu interagieren." (ibid., 131)

Die meisten Science-Fiction-Texte beschreiben künstliche Systeme, die den Menschen sehr ähnlich und technisch deutlich weiter fortgeschritten sind als jene Menschmaschinen, die wir heute kennen (cf. ibid., 110). Auch die Androidin Klara aus Kazuo Ishiguros Roman *Klara and the Sun* (2021) lässt sich in die Reihe dieser sehr menschlichen Maschinen eingliedern. Sie ist nicht nur in der Lage, feinste Gefühlsnuancen der Menschen wahrzunehmen und korrekt einzuordnen, sondern kann außerdem als ein eigenständig fühlendes Individuum bezeichnet werden. Dieser Status konfligiert mit den Machtstrukturen, in welche die Androidin eingebettet ist. Zwar gehört Klara einer Gruppe von Android*innen an, die „Artifical Friends"

bzw. „AFs“ (Ishiguro 2021, 1) genannt werden, diese sind jedoch ihren menschlichen „Freund*innen“ eindeutig untergeordnet. Zweck dieser AFs ist es, den vereinsamten wohlhabenden Kindern und Jugendlichen, die per Tutor*in über Videochat unterrichtet werden, Gesellschaft zu leisten. Um innerhalb der strengen gesellschaftlichen Verhältnisse aufsteigen zu können, müssen sich diese Kinder zudem einem Genmodifikationsverfahren unterziehen. Nur junge Menschen, deren Intelligenz „lifted“ – dt.: „gehoben“ – (ibid., 143) worden ist, erhalten Zugang zu renommierten Universitäten. Allerdings zahlen einige der „gehobenen“ Kinder und Jugendlichen einen hohen Preis für diese Chance: Die Erhöhung des Intelligenzquotienten führt eine drastische Verschlechterung der körperlichen Gesundheit herbei, welche tödlich enden kann. Die ältere Schwester von Josie, dem Mädchen, dessen AF Klara wird, ist an den Folgen der Genmodifikation gestorben. Als auch Josie zu sterben droht, veranlassen ihre Eltern die Herstellung einer AF-Personifikation ihrer jüngeren Tochter. Klara soll in diesem Prozess eine Schlüsselrolle erfüllen: Indem sie sich die Persönlichkeit, Gestik, Mimik und Bewegungsabläufe des Mädchens aneignet und in ein Abbild ihres Körpers transferiert wird, soll sie als „*continuation* of Josie“ (ibid., 208; kursive Hervorhebung im Original) weiterleben. Doch das Mädchen überlebt seine Krankheit, was wiederum einem Todesurteil für die Androidin gleichkommt. Nachdem Josie erwachsen geworden ist und auf eines der begehrten Colleges wechselt, verliert Klara ihren Daseinszweck und muss, dem Verfall ihres Körpers unter Umwelteinflüssen ausgesetzt, ihrem eigenen Ende auf einem Schrottplatz entgegensehen. (Cf. Ibid., 1-307)

In seinem Roman *Klara and the Sun* (2021), dessen Handlung in einer nicht näher bestimmten Zukunft in einer unbekannten Stadt in den USA angesiedelt ist, setzt Kazuo Ishiguro sich mit dem Versuch auseinander, menschliche Einsamkeit mittels künstlicher Intelligenzen zu überwinden. In diesem Zusammenhang stellt er die Frage, inwieweit wir Menschen gegenüber künstlich erschaffenen Individuen einzigartig sind und ob wir nicht nur auf der kognitiven, sondern auch auf der empathischen und emotionalen Ebene von ihnen ersetzt werden könnten. Um die Grenzregion zwischen Mensch und Maschine zu erkunden, wählt Ishiguro die Perspektive der kindlichen Androidin Klara. Sie nimmt die Welt zunächst aus dem eingeschränkten Sichtfeld wahr, das ihr der Blick aus dem Schaufenster des Geschäftes erlaubt und eignet sich erst, nachdem sie zu Josies AF wird, die Alltagswelt der Menschen an. Ihrer anfänglichen Unerfahrenheit mit banalen, sozialen Gepflogenheiten wird ein

umfassendes Einfühlungsvermögen gegenübergestellt, das jenes der menschlichen Protagonist*innen sogar übertrifft. Vor diesem Hintergrund werde ich untersuchen, inwiefern Klaras empathische Fähigkeiten mit ihrer Einbettung in die im Roman aufgezeigten Machtstrukturen konfligieren.

AFs: Android*innen zwischen Technologie und Körperlichkeit

Der titelgebenden Sonne wird im Leben der AFs große Relevanz eingeräumt. Dies liegt darin begründet, dass die Android*innen sich von Sonnenlicht „ernähren“ bzw. dieses benötigen, um sich via Solarzellen mit Energie aufzuladen. Verabsäumen sie es, sich in regelmäßigen Abständen in der Sonne aufzuhalten, werden sie bereits nach wenigen Stunden lethargisch und in ihrer Funktionsweise eingeschränkt. Verschiedene Android*innenmodelle sind unterschiedlich gut für die Absorption von Sonnenlicht geeignet. Die im Roman genannten B2- und B3-Modelle weisen variierende Qualitäten und Fähigkeiten auf. Bestimmte Android*innen, wie beispielsweise die dritte Modellreihe der B2, haben Schwierigkeiten mit dem Absorbieren von Sonnenenergie, weswegen sie Fehlfunktionen aufweisen können – „[e]ven behavioral ones“ (ibid., 4), wie eine Kundin im Laden beanstandet. Aufgrund ihrer starken Abhängigkeit von Sonnenlicht verändert die Ladenmanagerin die Positionen der AFs im Verkaufsraum immer so, dass jede*r von ihnen ungefähr dieselbe Sonneneinstrahlung erhält. Abwechselnd werden die Android*innen im begehrten Schaufenster positioniert, wo ihnen das meiste Licht und die größte Aufmerksamkeit von potenziellen Käufer*innen zuteilwerden. (Cf. Ibid., 1-38) Im Kopf der AFs befindet sich eine sogenannte „P-E-G nine solution“ (ibid., 226). Eine Entnahme dieser Lösung kann ebenso eine Funktionseinschränkung der*s betroffenen AFs zur Folge haben (cf. Ibid., 244). Abgesehen von den bereits erwähnten technischen Begriffen geht Ishiguro aber sehr sparsam mit Fachterminologie der Robotik um. Der thematische Fokus liegt eindeutig auf den Beziehungen der Android*innen zu ihren menschlichen Zeitgenoss*innen, auf die im Folgenden genauer eingegangen wird.

Auf den ersten Blick sehen die AFs aus wie Menschen mit individueller Frisur und Kleidung. Josie beschreibt beispielsweise Klaras Aussehen wie folgt: „She was really cute […] Looked almost French? Short hair, quite dark, and all her clothes were like dark too and she had the kindest eyes“ (ibid., 41). Einer genderbinären

menschlichen Weltsicht entsprechend, existiert zwar eine Unterteilung in weibliche und männliche AFs; dieser wird jedoch im Roman keine nennenswerte Bedeutung beigemessen. Die tägliche Aufgabe der Android*innen besteht vor allem darin, die menschlichen Sozialkontakte der Kinder zu ersetzen. Hierfür werden sie nicht auf weiblich oder männlich konnotierte Rollen programmiert. Trotz ihrer humanoiden äußerlichen Merkmale haben die AFs funktionslose Sinnesorgane oder solche, die sich zumindest in ihrer Funktionsweise von ihren menschlichen Äquivalenten unterscheiden. So fehlt Klara, die ein B2 der vierten Modellserie ist, der Geruchssinn. Die weiterentwickelten B3s weisen hingegen bereits eine limitierte Wahrnehmung von Gerüchen auf. (Cf. Ibid., 139) Bemerkenswert ist außerdem, wie die visuelle Sinneswahrnehmung der AFs funktioniert: „Klara […] perceives the world through a series of limited visual frames, or algorithmic ‚boxes'" beschreibt Robert C. Abrams (2021, 636) ihren Sehsinn. Klaras Mobilität und ihre Fortbewegungsgeschwindigkeit sind ebenso eingeschränkt, so ist sie beispielsweise nicht in der Lage, sich schnell genug durch das hohe Gras zu bewegen, um bei Sonnenuntergang in der Scheune des Bauern Mr. McBain anzukommen. Da Klara die Sonne personifiziert, denkt sie, der Himmelskörper würde sich dort abends zur Ruhe legen. In der Hoffnung, die Sonne in der Scheune anzutreffen, initiiert sie mehrere vergebliche Versuche, diese zu erreichen. Das Mobilitätsproblem der Androidin lösen die Protagonist*innen schließlich, indem sich Klara vom Menschenjungen Rick Huckepack zur Scheune tragen lässt. (Cf. Ishiguro 2021, 156-160)

Verglichen mit anderen AFs kennzeichnen Klara eine deutlich höhere Beobachtungsgabe und ein ungemeiner Informationsdurst. „Unlike most AFs, […] I'd always longed to see more of the outside – and to see it in all its details." (ibid., 6) Klara stellt enttäuscht fest, wie desinteressiert bzw. unaufmerksam sich die anderen Android*innen ihrer Umwelt gegenüber verhalten, während sie sich mit dem AF-Mädchen Rosa über ihre Beobachtungen unterhält, die sie im Schaufenster gemacht hat: „She [Rosa] failed to notice so much, and even when I pointed something out to her, she'd still not see what was special or interesting about it." (ibid., 13) Im Gegensatz zu Rosa kann Klara nicht nur Emotionen erkennen, sondern sogar unterscheiden, ob Körperhaltung, Gestik und Mimik der Menschen in Diskrepanz zu deren tatsächlichen Empfindungen stehen: „Rosa missed so many signals. She would often exclaim delightedly at a pair going by, and I would look and realize that even though a girl was smiling at her AF, she was in fact angry with him, and was per-

haps at that very moment thinking cruel thoughts about him." (ibid., 15) Als Josies Mutter sich über das AF-Mädchen informiert, bestätigt die Ladenmanagerin Klaras außergewöhnliche Intelligenz mit der Aussage, dass diese „the most sophisticated understanding of any AF in this store" (Ishiguro 2021, 42) aufweise, die technisch weiter fortgeschrittenen „B3s not excepted" (ibid., 42).

Obwohl Klara ein umfassendes Verständnis für menschliche kognitive Prozesse und Emotionen aufweist, findet sie sich beim Ausführen von Alltagshandlungen außerhalb der gewohnten Umgebung des Ladens anfangs nicht zurecht. So fällt es ihr beispielsweise nach der Ankunft im neuen Zuhause schwer, sich in der Küche zu orientieren, denn „so many of its elements would change their relationship to one another moment by moment." (ibid., 47) Die Ladenmanagerin hatte immer dafür gesorgt, dass die AFs nicht von herumliegenden Objekten irritiert werden können. Deshalb ist etwa das Sitzen auf einem Barhocker eine Herausforderung, die Klara erst meistern kann, nachdem sie Josies Sitzposition nachahmt (cf. Ibid., 47). Auch das Einsteigen in ein Auto hat Klara sich von Menschen abgeschaut, das Anlegen eines Sicherheitsgurtes bereitet ihr jedoch wiederum Schwierigkeiten (cf. Ibid., 92f.).

Klara und das menschliche Herz

Charakteristisch für die Androidin Klara ist ihre Fähigkeit, Emotionen nicht nur exakt zu erkennen und zu benennen, sondern diese auch selbst zu empfinden. Zudem sieht sie in jedem Menschen zunächst das Gute. So erkennt sie „kindness" (ibid., 10) in Josies Lachen, noch bevor sie die Jugendliche richtig kennenlernt. Im Gegensatz zu anderen AFs ist Klara in der Lage, nicht nur das Alter von Menschen, sondern auch ihre Wesenszüge einzuschätzen. Die Androidin hat selbst während ihres gesamten Daseins nur positive Emotionen empfunden, was nicht zuletzt mit ihrer kindlich-naiven Weltsicht zusammenhängt (cf. Mejia/Nikolaidis 2022, unpg.). Als sie beispielsweise einen Streit zwischen zwei Taxifahrern miterlebt, kann sie deren Wut nicht rationalisieren: „Their faces were twisted into horrible shapes, so that someone new [gemeint sind neue AFs aus der Fabrik – Anm. der Autorin L.H.] might not even have realized they were people at all" (Ishiguro 2021, 17). Die Androidin versucht, sich vorzustellen, wie es wäre, wenn sie Ärger verspüre, doch die Vorstellung erscheint ihr lächerlich (cf. Ibid., 18). Als Klara zu erkennen glaubt, dass der

Bettler und sein Hund, die sie vom Laden aus immer beobachtet hat, gestorben sind, empfindet sie Traurigkeit (cf. Ibid., 37). Während eines Ladenbesuchs äußert Josies Mutter Bedenken über die schwächere Empathiefähigkeit der neueren B3-Modelle: „I've heard these new B3s are very good with cognition and recall. But that they can be sometimes less empathetic." (ibid., 40) Aus diesem Zitat geht einerseits hervor, dass die Empathiefähigkeit der AFs einigen Kund*innen ein zentrales Anliegen ist; andererseits wird deutlich, dass die neuen Modelle der Android*innen trotz ihrer Innovationen nicht in allen Bereichen überzeugen und sogar deutliche Schwächen gegenüber ihren Vorgänger*innen aufweisen können. Klara, ein B2-Modell, hat keine Probleme mit Empathie. Sie kann sogar eine angespannte Atmosphäre an der nonverbalen Kommunikation zwischen Menschen erkennen. (Cf. Ibid., 83)

Ein zentrales Thema des Romans ist die Einsamkeit der Menschen bzw. die Angst vor der Vereinsamung. Die AFs erfüllen in diesem Kontext in zweierlei Hinsicht zentrale Funktionen. Zum einen ist ihr einziger im Roman erwähnter Daseinszweck jener, den einsamen Kindern, die selten Kontakt zu Gleichaltrigen haben, Gesellschaft zu leisten. Sobald das zu betreuende Kind volljährig ist – oder aber, wenn es mit seinem AF unzufrieden ist und diesen gegen einen anderen austauschen möchte – verlieren die Android*innen ihren Status als Gefährt*innen der jungen Menschen. Somit fristen sie den Rest ihres Daseins abgestellt in einer Kammer oder gar auf einem Schrottplatz, obwohl sie einst zu einem hohen Preis erworben worden sind. Dabei können sie – wie bereits dargelegt – aufgrund ihrer individuellen Identität nicht auf auszusortierenden Elektroschrott reduziert werden (cf. Ibid., 293; 302). Ein humaner Umgang mit den AFs ist nicht vorgesehen, sie dienen lediglich als Mittel zum Zweck und werden ersetzt – das ist der gesellschaftliche Usus.

Allerdings – und hier offenbart sich die bemerkenswerte zweite Funktion, für die AFs relevant sind – vertritt der Künstler Mr. Capaldi die Ansicht, dass Menschen trotz ihrer komplexen Gehirne ersetzbar sind. So hat er die Eltern der schwerkranken Josie dazu überredet, deren Persönlichkeit im Falle ihres Todes als AF weiterleben zu lassen. Hierfür wollen sie Klaras Bewusstsein verwenden, welches in einen Androiden-Körper eingebaut werden soll, der in Gestalt, Gestik und Mimik mit Josies Äußerem übereinstimmt. Aufgrund dessen muss sich die 14-Jährige regelmäßig Porträt-Sitzungen unterziehen, in denen Mr. Capaldi sich bemüht, ihr Ebenbild herzustellen. Vor dem Tod ihrer Schwester Sal hat die Familie bereits einen ähnlichen Versuch unternommen: Das Mädchen sollte in der Gestalt einer Androidin weiter-

leben. (Cf. Ibid., 196-214) Das Vorhaben ist jedoch dahingehend fehlgeschlagen, als dass dieses künstlich erschaffene Wesen mehr einer leblosen „bereavement doll" (ibid., 208) als einer echten Person glich. Damit der Verlust der zweiten Tochter die Eltern nicht einsam zurücklässt, soll die AF-Josie ihrem menschlichen Vorbild um nichts nachstehen. Als die Mutter erwägt, das Experiment abzubrechen, versucht der Vater sie zu überzeugen, indem er beteuert: „*She really will be Josie.* A *continuation* of Josie." (ibid., 208; kursive Hervorhebung im Original) Um diesem Anspruch zu genügen, muss Klara sich einigen Tests unterziehen, die beweisen sollen, dass sie eine ebenbürtige Fortsetzung des Menschenmädchens werden kann. Josies Mutter beginnt bereits vor dem Kauf, Klara auf derartige Fähigkeiten hin zu prüfen. Im Zuge dieser ersten Tests soll die Androidin Josies Augenfarbe aus dem Gedächtnis heraus nennen, ihre Stimmlage beschreiben und Auffälligkeiten an ihrer Gangart feststellen. Anschließend soll Klara die Bewegungsabläufe des erkrankten Mädchens imitieren. Erst, als sie all diese Merkmale erfolgreich wiedergeben bzw. demonstrieren kann, gibt die Mutter sich zufrieden. (Cf. Ibid., 43) An ihrem anfänglichen Drängen, Josie solle sich endlich für einen AF entscheiden, da man nicht ewig nach dem richtigen suchen könne, lässt sich bereits jene Absicht erahnen, welche sich erst später im Handlungsverlauf offenbart (cf. Ibid., 40). Von Beginn an soll Klara – zumindest in den Augen der Eltern – zur Ersatz-Josie geformt werden. Bevor Klara von diesem Vorhaben erfährt, bittet die Mutter sie beim gemeinsamen Aufenthalt an einem Wasserfall, zu dem Josie sie aufgrund ihres Gesundheitszustandes nicht begleiten kann, erneut ihre Tochter zu imitieren. An dieser Stelle zögert die Androidin zwar kurz, fragt aber nicht nach dem Grund. (Cf. Ibid., 103) Derartige Indizien werden vereinzelt in den Handlungsverlauf eingestreut, aber erst gegen Ende des Romans als ein großer Sinnzusammenhang enthüllt. Nur Klara kann den Zweck des Fragebogens, den sie bei Mr. Capaldi ausfüllen soll, und jenen der Skulptur, die der Künstler von Josie anfertigt, schon früher erkennen und beides zu einem sinnvollen Ganzen kombinieren. (Cf. Ibid., 202)

Nun wäre es für Klara natürlich ein Leichtes, nicht nur Josies Bewegungsabläufe, Körperhaltungen, Gestik und Mimik, sondern auch ihr abgespeichertes Wissen über das Mädchen zu reproduzieren, jedoch hätte diese Transformation ihre Grenzen. Zum einen würde Klaras Kenntnis über Josies Wissensstand und Interessen post mortem zum Stillstand kommen. Daher würde ihre Impression von Josie zwangsläufig ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr aktualisiert werden können und die

AF-Josie würde sich nicht mehr weiterentwickeln. Zum anderen, und dies diskutiert Josies Vater ausführlich mit Klara, besteht das Mädchen ja nicht ausschließlich aus Überzeugungen und Erinnerungen, die es auswendig zu lernen gilt. Klara müsste auch Josies Herz „lernen", und das sieht der Vater „beyond even your [Klaras] wonderful capabilities. Because an impersonation wouldn't do, however skillful. You'd have to learn her heart, and learn it fully, or you'll never be able to become Josie in any sense that matters" (ibid., 218f.). Klara entgegnet zuversichtlich:

> The heart you speak of […] It might indeed be the hardest part of Josie to learn. It might be like a house with rooms. Even so, a devoted AF, given time, could walk through each of these rooms, studying them carefully in turn, until they became like her own home. […] Of course, a human heart is bound to be complex. But it must be limited. […] I believe there's a good chance I'd be able to succeed. (ibid., 219)

Nachdem Josie gesund geworden ist und Klara für keinen der für sie vorgesehenen Zwecke mehr relevant ist, wird sie aussortiert. In einem letzten Gespräch mit der Ladenbesitzerin auf dem Schrottplatz reflektiert Klara, dass sie es entgegen ihrem Optimismus letztlich doch nicht geschafft hätte, Josie wirklich zu ersetzen:

> Manager, I did all I could to learn Josie and had it become necessary, I would have done my utmost. But I don't think it would have worked out so well. Not because I wouldn't have achieved accuracy. But however hard I tried, I believe now there would have remained something beyond my reach. The Mother, Rick, Melania Housekeeper, the Father. I'd never have reached what they felt for Josie in their hearts. I'm now sure of this, Manager. (ibid., 306)

Machtstrukturen in *Klara and the Sun*

Wie bereits in der Einleitung zu diesem Sammelband erwähnt, hat sich der Philosoph Michel Foucault als einer der ersten Wissenschaftler*innen mit der wechselseitigen Beziehung zwischen Subjekt und Macht beschäftigt. Die von Foucault begründete Diskursanalyse richtet den Blick auf die Herausbildung einer von uns als natürlich vorausgesetzten Ordnung und bricht Kategorien auf, die wir gemeinhin nicht in Fra-

ge gestellt hätten. Ein Diskurs besteht aus Aussagen, die gewissen Regeln unterliegen. (Cf. Burtscher-Bechter 2004, 256-264) Mittels dieser getätigten Aussagen werden im Rahmen der Diskursanalyse die Regeln und Machtmechanismen bestimmt, „die zu Brüchen führen und für das Erscheinen und Verschwinden diskursiv erschaffener Realitäten verantwortlich sind.“ (ibid., 264)

Kazuo Ishiguro setzt in *Klara and the Sun* die verfremdende Perspektive einer erstmals mit der menschlichen Alltagswelt in Berührung kommenden Androidin ein, um die vorherrschenden, von den Romanfiguren als gegeben wahrgenommenen hierarchischen Verhältnisse aufzubrechen. Ausschließlich durch Klaras Augen betrachtet, erhält die von ihr beschriebene Umwelt eine charakteristische Färbung, welche implizite Machtstrukturen in der Gesellschaft auf eine unmittelbare und aufrichtige Art und Weise offenlegt. Die AFs sind solarbetriebene Android*innen, weswegen Klara eine besondere Beziehung zur Sonne unterhält. Aus ihrer kindlich-naiven Weltsicht heraus personifiziert sie die Sonne, spricht mit ihr und bittet sie darum, Josie ihr „special nourishment“ (Ishiguro 2021, 115; 289) zu gewähren, damit diese wieder gesund wird. Dafür verspricht sie dem angebeteten Himmelskörper sogar, die berüchtigte „Cootings Machine“ (ein Teerfahrzeug der Straßenmeisterei) zu zerstören, welche aus ihrer Sicht für die gesamte Umweltverschmutzung in der Stadt verantwortlich ist (cf. Ibid., 27). Mit der Unterstützung von Josies Vater gelingt es der AF, diese selbstauferlegte Aufgabe zu erfüllen, jedoch verändert sich dadurch nichts. Am nächsten Tag fährt bereits eine neue, funktionsfähige Teermaschine der Firma Cootings durch die Straßen. Diese Möglichkeit hat Klara nicht in Erwägung gezogen. (Cf. Ibid., 27; 226; 272)

Trotz des im Englischen fehlenden grammatikalischen Geschlechts verwendet Klara für den Himmelskörper das männliche Personalpronomen. Zudem werden sämtliche Namen, die Klara Personen und Dingen gibt, entgegen der im Englischen typischen Kleinschreibung großgeschrieben. Dazu zählen etwa „Manager“, „Beggar Man“, „the Mother“, „the Father“, „the Cootings Machine“ und, wie bereits erwähnt „the Sun“ (cf. Ibid., 1; 37; 306). Diese typografische Besonderheit hängt einerseits mit Klaras eigener Stellung in der Gesellschaft zusammen – so stehen beispielsweise Manager, die Filialleiterin des AF-Ladens, oder Josies Eltern als Machtinstanzen über dem künstlich erschaffenen Mädchen. Im Dialog mit Menschen verwendet Klara die dritte Person, obwohl sie die betreffenden Personen direkt anspricht. Somit stellt sich die Frage, ob dies auch in dem hohen Maß an Respekt begründet liegt, mit dem

Klara den Menschen begegnet. (Cf. Ibid., 61) Auch die Sonne wird von Klara als mächtige, geradezu gottgleiche Instanz wahrgenommen. Sie schreibt ihr die Macht zu, nicht nur die AFs mit ihrer Energie zu versorgen, sondern auch die Menschen von Krankheiten heilen zu können. (Cf. Ibid., 289) Andererseits hat Klara ein mit ihrer Weltsicht verbundenes, eigenes System dafür entwickelt, die hierarchischen Gesellschaftsstrukturen in ihrer Umgebung abzubilden. Diese werden ebenfalls durch großgeschriebene Eigennamen gekennzeichnet. Personen wie die Ladenmanagerin „Manager" und die Haushälterin „Melania Housekeeper" (cf. Ibid., 1; 47) werden nach ihrer beruflichen Tätigkeit benannt. Hierarchische Verhältnisse unter den Menschen stellen AFs vor allem anhand optischer Merkmale fest, beispielsweise durch deren Kleidung. So erkennen sie sofort den gesellschaftlichen Status einer Frau, die mit ihrer Tochter den Laden betritt: „The mother was an office worker, and from her shoes and suit we could tell she was high-ranking." (ibid., 3) Auch Josies Mutter trägt „a coat – a thin, dark, high-ranking one" (cf. Ibid., 22). Aus diesen Indizien lässt sich schließen, dass nur hochrangige und wohlhabende Mitglieder der Gesellschaft eine*n AF erwerben können. Explizit ausgedrückt wird dies im folgenden Zitat, in dem Manager Klara erklärt, weshalb manche Kinder wütend oder traurig ins Schaufenster blicken, wenn sie am Laden vorbeigehen: „What you must understand is that we're a very special store. There are many children out there who would love to be able to choose you, choose Rosa, any one of you here. But it's not possible for them. You're beyond their reach." (ibid., 9)

Es existiert ein bestimmter Verhaltenskodex, den die AFs einzuhalten haben, wenn Interessent*innen durch das Schaufenster blicken, den Laden betreten oder eine*n AF genauer betrachten. Klara zählt diese Verhaltensregeln genauestens auf: Wenn ein*e potenzielle*r Kund*in sie anfasst, dürfen die AFs sie nicht ansprechen, sondern müssen sie anlächeln und stillhalten. Wirft jemand einen Blick auf die im Schaufenster ausgestellten AFs, müssen diese ein neutrales Lächeln aufsetzen und einen Punkt auf der gegenüberliegenden Straßenseite fixieren. Klara beschreibt es zwar als „very tempting to look more closely at a passer-by who came up, but Manager had explained that it was highly vulgar to make eye contact at such a moment." (ibid., 7) Nur, wenn ein*e Passant*in deutliche Signale aussendet oder die AFs anspricht, dürfen sie entsprechend reagieren (cf. Ibid., 7). Allerdings müssen die Android*innen nicht nur in der Interaktion mit Menschen klare Regeln befolgen, sondern stets auch die eigenen Wünsche jenen der Menschen unterordnen. Dies wird deutlich, als Klara

den Verhaltenskodex bricht, um zu verhindern, dass ein anderes Mädchen als die von ihr favorisierte Josie sie kauft. Nachdem sie die Annäherungsversuche des Mädchens ignoriert hat, rügt Manager sie: „It's for the customer to choose the AF, never the other way around." (ibid., 32) Zudem dürfen die Kinder und Jugendlichen, sobald sie AF-Besitzer*innen geworden sind, mit ihren Android*innen umgehen, wie es ihnen beliebt. Klara beobachtet ein solches Machtverhältnis zwischen einem Mädchen und einem männlichen AF: „And I could see, even in that small instant, that he hadn't lagged behind by chance; that this was how the girl had decided he would always walk – she in front and he a few steps behind." (ibid., 16) Sie fährt fort: „The boy AF accepted this, even though other passers-by would see and conclude he wasn't loved by the girl." (ibid., 16) Während eines sogenannten „interaction meeting" (ibid., 63) erlebt Klara selbst eine Situation, in welcher einige Kinder sich dazu berechtigt fühlen, frei über sie zu verfügen. Die Jungen wollen Klara durch den Raum werfen, doch ein Mädchen schreitet ein und weist sie zurecht. Darauf entgegnet einer der Jungen: „What's evil about it? They're designed to deal with it." (ibid., 78) Auch Melania Housekeeper, die bei Josies Familie angestellt ist, vertritt eine AF-feindliche Haltung und versucht, die Androidin aus der Küche zu vertreiben (cf. Ibid., 57). Eine höfliche Interaktion mit Ricks Mutter Helen offenbart, dass jene Menschen, die keinen AF besitzen, nicht mit ihnen als Individuum umzugehen wissen. Die Frau erklärt: „One never knows how to greet a guest like you. After all, are you a guest at all? Or do I treat you like a vacuum cleaner? I suppose I did as much just now. I'm sorry." (Ibid., 145) Helen ist zudem die einzige Person, die Klara darum bittet, sie mit ihrem Vornamen und nicht in der dritten Person anzusprechen (cf. Ibid., 151).

Im Zusammenhang mit ihrer Beobachtung im Laden, aber auch im Nachgang des „interaction meeting" (ibid., 63) stellt Klara sich die Frage, wie es sich wohl anfühlen würde, von einem Kind ausgewählt, aber nicht geliebt zu werden. Nach dem Meeting quält sie zudem die Ungewissheit, ob Josie noch mit ihr als AF zufrieden ist und ob diese sie eines Tages wohl auch so behandeln würde wie das Mädchen auf der Straße ihren AF (cf. Ibid., 15; 82). Während des katastrophalen „interaction meeting" äußert Josie mehrmals scherzhaft, dass sie sich besser für einen technisch fortgeschritteneren B3 entschieden hätte. Klara versteht dies, nimmt sich die verletzenden Worten aber dennoch zu Herzen:

> I wondered how much she really did wish she'd chosen a B3. Her remark had most like been intended as a humorous one, to keep back the threat of disharmony during the meeting. Even so, it was true B3s had capabilities beyond my own, and I had to consider the possibility that Josie might sometimes entertain such ideas in her mind. (ibid., 83)

Außerdem reflektiert sie darüber, warum bereits gekaufte AFs es vermeiden, mit ihren Kindern am Laden vorbeizugehen: „They were afraid because we were new models, and they feared that before long their children would decide it was time to have them thrown away, to be replaced by AFs like us." (ibid., 15) Ältere AFs rangieren gegenüber neueren Modellen auf einer niedrigeren hierarchischen Stufe. Nicht nur entscheidet sich seltener jemand für sie, sie werden auch noch von den neueren Android*innen wie Wesen von geringerem Stand behandelt. Klara, welche an das Gute in Menschen und AFs glaubt, zeigt sich dementsprechend schockiert, als sie die drei neuen B3-Modelle dabei beobachtet, wie sie sich unauffällig von den älteren AFs und somit auch von den Plätzen, die Manager ihnen zugewiesen hat, entfernen. Das Hilfsangebot der erfahreneren B2s nehmen sie alles andere als respektvoll entgegen. Zu den mannigfaltigen Verbesserungen, welche die neuen B3s aufweisen, zählt erhöhte Empathiefähigkeit jedenfalls nicht. (Cf. Ibid., 35) Klara fragt sich: „But how could they be good AFs for their children if their minds could invent ideas like these?" (ibid., 35) Tatsächlich gibt es Menschen, die den AFs misstrauen, da sie deren komplexe Gedankenprozesse nicht mehr nachvollziehen können. Der Künstler Mr. Capaldi erklärt der Androidin:

> Klara, the fact is, there's growing and widespread concern about AFs right now. People saying how you've become too clever. They're afraid because they can't follow what's going on inside anymore. They can see what you do. They accept your decisions, your recommendations, are sound and dependable, almost always correct. But they don't like not knowing how you arrive at them. (ibid., 297)

AFs werden von Familien ausgewählt, deren Mitglieder eine Schnittmenge aus wohlhabenden, einsamen und genetisch modifizierten Individuen bilden. Wie bereits erwähnt, besteht die Aufgabe der künstlich erschaffenen Freund*innen darin, den einsamen Heranwachsenden Gesellschaft zu leisten. Dies ist notwendig, da die meis-

ten Jugendlichen aus hochrangigen Familien wie Josie virtuellen Privatunterricht erhalten, anstatt eine reguläre Schule zu besuchen (cf. Ibid., 52). Wenn die Kinder mit ihren Tutor*innen unzufrieden sind, haben sie die Möglichkeit, diese genauso wie ihre AFs auszuwechseln (cf. Ibid.). „[R]eal, old-fashioned school[s]“ existieren zwar nach wie vor, werden aber als „rather lawless“ angesehen (cf. ibid., 146). Josies Nachbar und einziger Kindheitsfreund Rick hat eine solche Schule besucht, dann aber wie alle Kinder mit höherem Intelligenzquotienten in den Fernunterricht gewechselt (cf. Ibid., 147). Allerdings zählt Rick zu den Kindern, die kein „genetic editing“ (ibid., 247) erhalten haben. So muss er, obwohl er ein außerordentlich kluger Junge mit beachtlichen Programmierfähigkeiten ist, um einen Studienplatz an einem der wenigen liberalen Colleges kämpfen (cf. Ibid.). Er bewirbt sich für das College Atlas Brookings, welches einen zweiprozentigen Anteil von nicht genmodifizierten Studienbewerber*innen aufnimmt. Andere Universitäten verweigern diesen grundsätzlich die Aufnahme (cf. Ibid., 130). Aus diesem Grund wird den Eltern nahegelegt, für ihre Kinder die Entscheidung zu treffen, die Genmodifikation durchführen zu lassen und schwere Nebenwirkungen oder gar deren Tod zu riskieren. Kinder, die nicht genetisch verändert wurden, haben in dieser Gesellschaft keine Chance, qualitativ hochwertige Bildung zu erhalten. Dagegen scheinen „gehobene“ junge Menschen ein deutlich erfolgreicheres Leben zu führen; jedoch verkehren sich die Positionen der Gewinner*innen und Verlierer*innen sehr schnell, wenn die Heranwachsenden infolge der Genmodifizierung tödlich erkranken. Josies Mutter konfrontiert Rick in ihrer Verzweiflung und Sorge um ihre Tochter mit diesem Thema:

> I'm asking you, Rick, if you feel like you've come out the winner. Josie took the gamble. Okay, I shook the dice for her, but it was always going to be her, not me, who won or lost. She bet high, and if Dr Ryan's right, she might soon be about to lose. But you, Rick, you played it safe. […] I ask because everything about Josie, from the moment I first held her, everything about her told me she was hungry for life. The whole world excited her. That's how I knew from the start I couldn't deny her the chance. She was demanding a future worthy of her spirit. […] Take a look at your future. […] You played for low stakes and what you've won is small and mean. (ibid., 280-281)

Drei zentrale Machtdiskurse dominieren und formen also die Romanhandlung von *Klara and the Sun*: Der Technikdiskurs, der Bildungsdiskurs und der Diskurs um

Armut und Reichtum. Während die AFs in den Technikdiskurs eingebettet werden, unterliegen die Kinder und Jugendlichen dem Bildungsdiskurs und dem Diskurs um Armut und Reichtum. Die Verankerung der AFs im Technikdiskurs bestätigt sich unter anderem darin, dass die neueren AF-Modelle gegenüber den älteren erweiterte Fähigkeiten, ein höheres Kund*inneninteresse und – mit fortschreitender Zeit – die zahlenmäßige Überlegenheit erlangen. Der Bildungsdiskurs und jener um Armut und Reichtum sind im Roman eng miteinander verknüpft. Junge Menschen, die nicht „lifted" bzw. genetisch modifiziert werden, haben keinen Zugang zu hochwertiger Bildung und verbringen als arme Heranwachsende, die nur eine der wenig angesehenen öffentlichen Schulen besuchen können, eine einsame Kindheit und Jugend. AFs verfügen zudem in keinerlei Hinsicht über eine ihren Fähigkeiten angemessene Macht, sondern müssen sich den Menschen stets unterordnen. Dies reicht bis auf die Ebene kleinster Gesten und Blicke hinab, welche die Android*innen Personen nicht ungenehmigt zuwerfen dürfen.

Moralisches Handeln gegenüber AFs

Da Android*innen wie Klara „durch die Form ihrer Gestaltung und ihr Handlungsspektrum […] Ausdruck gesellschaftlicher Wertvorstellungen und der Präferenzen ihrer Entwickler" (Heesen/Sehr 2018, 235) sind, kann im Umgang mit ihnen nicht von neutralen technischen Objekten ausgegangen werden. Dennoch werden sie von den meisten Mitgliedern der Gesellschaft wie Gebrauchsgegenstände und nicht wie Individuen behandelt. Die Objektifizierung der künstlich erschaffenen Freund*innen beginnt beim Verkaufsgespräch, in das sie von den meisten Kund*innen nicht einbezogen werden. Nur Josie fragt Klara, ob sie mit ihr nach Hause kommen möchte. Damit bildet sie eine Ausnahme unter den vielen Kindern, die eine*n AF ungeachtet dessen kaufen, ob diese*r Sympathie für sie empfindet. (Cf. Ishiguro 2021, 23) Die Erwachsenen diskutieren die technischen Vor- und Nachteile der AFs mit der Ladenmanagerin vor deren Augen und Ohren, ohne dabei Rücksicht auf deren komplexe Persönlichkeit und Psychologie zu nehmen (cf. Ibid., 4). Auch nach der Integration von Klara in den Familienalltag ändert sich das distanzierte Verhalten der Erwachsenen ihr gegenüber nicht. So bleibt Josies Mutter, was ihre Gefühle betrifft, der empathischen AF gegenüber verschlossen. Sie weist Klara zurecht, als diese nach der

Todesursache von Josies großer Schwester fragt: „It's not your business to be curious." (cf. Ibid., 103) Nicht einmal von Josie, dem Mädchen, das Klara so enthusiastisch als Begleiterin ausgewählt hat, wird sie als ebenbürtige Freundin erachtet. Nach der ersten Begegnung mit Rick erkundigt sich Klara, wer dieser Junge sei: „I wonder who this boy was. This Rick." Josie erwidert: „Rick? Only my best friend." Klara antwortet darauf leicht irritiert: „But… it's now my duty to be Josie's best friend." Diese erklärt: „You're my AF. That's different." (Ibid., 55) Am Beispiel dieser Unterhaltung zeigt sich, dass die Kinder ihre neuen „Freundinnen" nicht als vollwertige Individuen betrachten. Der Nachsatz „But Rick, well we're going to spend our lives together" impliziert zudem, dass ein*e AF kein*e Begleiter*in für ein ganzes Menschenleben sein soll. Die AFs durchlaufen nur einen einzigen Lebenszyklus, der davon abhängt, in welchem Alter ein Kind eine*n Android*in kauft und wie lange dieses mit dem ausgewählten Exemplar zufrieden ist. Sobald dies nicht mehr der Fall ist, verliert ein AF seine Daseinsberechtigung in der Gesellschaft.

Die Roboterethik ist ein vieldiskutiertes Thema, in dessen Kontext sich die wiederkehrende Frage stellt, inwieweit Menschen gegenüber Robotern – oder Android*innen – zur Einhaltung moralischer Regeln verpflichtet sind:

> Falls es tatsächlich der Fall ist, dass Künstliche Intelligenz kaum noch von menschlichen Interaktionspartnern zu unterscheiden ist und sie beispielsweise den *Turing*-Test besteht; wenn sie sogar eine Art von Selbsterhaltungsinteresse signalisiert und zu eigener Reflexion in der Lage ist, kann sie dann nicht in Anspruch nehmen, ähnlich wie ein Mensch […] behandelt zu werden? (Heesen/Sehr 2018, 236)

In Ishiguros Roman drückt sich der Selbsterhaltungstrieb der AFs zweifelsfrei in deren konstantem Bestreben nach einer Positionierung im funktionserhaltenden Sonnenlicht aus. Klara stellt zudem ein Paradebeispiel für eine empathische, selbstreflektierende und mit individuellen Bedürfnissen ausgestattete Entität dar. Die Antwort auf die Frage, ob Klara dazu in der Lage wäre, sich gänzlich von Menschen – bzw., in ihrem konkreten Fall, von Josie – ununterscheidbar zu verhalten, wird offengelassen. Nichtsdestotrotz verkörpert Klara eine KI, die an zahlreichen Stellen des Romans eine große Bandbreite an Empathie, Freude, Glücksgefühl und Sehnsucht zeigt – meist sogar in stärkeren Nuancen als die Menschen, mit denen sie zusammenlebt (cf. Mejia/Nikolaidis 2022, unpg.).

Fazit

Zusammenfassend lässt sich Kazuo Ishiguros Roman insofern in den Kontext „Menschmaschinen/Maschinenmenschen“ eingliedern, als Android*innen und genetisch modifizierte Menschen zentrale Rollen darin einnehmen. Junge Menschen müssen sich einer künstlich herbeigeführten Steigerung ihres Intelligenzquotienten unterziehen, um Zugang zu Bildungs- und Karrierechancen zu erhalten, sind dadurch aber gleichzeitig gefährdet, in jungen Jahren zu sterben. Mit der Androidin Klara stellt Ishiguro eine Protagonistin mit einzigartiger Perspektive ins Zentrum seines Romans. Sie ist ein empathisches, emotional intelligentes und moralisch integres Individuum, das allerdings von den machtvollen Menschen unterdrückt wird. Nur zwei Figuren, die ebenfalls benachteiligte Mitglieder am unteren Ende der gesellschaftlichen Rangordnung sind – der nicht genmodifizierte Rick und seine Mutter Helen –, behandeln die künstliche Intelligenz wie ein wertvolles Individuum (cf. Ishiguro 2021, 145; 151).

Im Zentrum dieses Beitrags stand die Frage, inwieweit Klaras empathische und menschenähnliche, vielleicht sogar menschliches Vermögen überschreitende Fähigkeiten mit ihrer Einbettung in die im Roman aufgezeigten Machtstrukturen konfligieren. Klara hat für die Menschen im Roman keinen Wert als Individuum, sondern nur als Statussymbol, das einen bestimmten Zweck erfüllt. Trotz ihres Selbsterhaltungstriebs, ihrer Selbstreflexion und der großen Nähe zu ihren menschlichen Zeitgenossen stellt Klara in erster Linie ein Gerät dar, das die Persönlichkeit der sterbenskranken Josie aufzeichnen und nach deren Tod perfekt wiedergeben soll. Dieser Plan scheitert auf mehreren Ebenen: Zum einen, weil dank Josies Genesung keine Aneignung ihrer Identität mehr nötig ist und zum anderen, weil Klara es nicht schafft, das Herz von Josies Familie und Freunden für sich zu gewinnen. Damit legt Ishiguro seiner Androiden-Protagonistin die Antwort auf die Frage in den Mund, ob künstliche Intelligenzen Menschen ersetzen und deren Einsamkeit überwinden können: Letztlich erweist sich Klaras Existenz als gescheitert und ihr Daseinszweck erlischt mit dem Verlust ihrer Schlüsselrolle.

Bibliografie

Abrams, Robert C. (2021): „Klara and the Sun: Kazuo Ishiguro's new model for 'completion' at the end of life". In: *Journal of the American Geriatrics Society* 70(2), 636-637.

Burtscher-Bechter, Beate (2004): „Diskursanalytisch-kontextuelle Theorien". In: Sexl, Martin (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie.* Wien: Facultas (UTB 2527), 257-289.

Čapek, Karel (2017): *W.U.R. Werstands Universal Robots*. Berlin: Verlag der Contumax.

Euchner, Walter (2005): „Der künstlich verbesserte Mensch und die ‚künstliche Intelligenz' – Vorgeschichte und aktuelle Diskussion". In: *Leviathan* 33(1), 40-68.

Foucault, Michel (2005): *Analytik der Macht*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*. Frankfurt/Main: Fischer.

Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.

Herber, Benedikt (1.6.2021): „Die einfühlsamen Roboter". In: *Zeit Online* https://www.zeit.de/2021/22/klara-und-die-sonne-kazuo-ishiguro-roboter (Zugriff: 27.4.2022)

Heesen, Jessica/Sehr, Marc (2018): „Technikethik: Verantwortung für technische Produkte – ‚Ex Machina'". In: Bohrmann, Thomas et al. (Hg.) *Angewandte Ethik und Film.* Wiesbaden: Springer, 229-258.

Ishiguro, Kazuo (2021): *Klara and the Sun*. London: Faber & Faber.

Mainzer, Klaus (2019): *Künstliche Intelligenz – Wann übernehmen die Maschinen?* München: Springer (Technik im Fokus).

Mejia, Santiago/Nikolaidis, Dominique (2022): „Through New Eyes: Artificial Intelligence, Technological Unemployment, and Transhumanism in Kazuo Ishiguro's Klara and the Sun". In: *Journal of Business Ethics*, unpg.

Misselhorn, Catrin (2021): *Künstliche Intelligenz und Empathie. Vom Leben mit Emotionserkennung, Sexrobotern & Co.* Ditzingen: Reclam.

Stift, Linda (19.3.2021): „Kazuo Ishiguro: Ein Roboter sucht nach seinem Gott". In: *Die Presse* https://www.diepresse.com/5954207/kazuo-ishiguro-ein-roboter-sucht-nach-seinem-gott (Zugriff: 27.04.2022)

BLURRED LINES oder Die Dekonstruktion von Menschlichkeit in Martina Clavadetschers *Die Erfindung des Ungehorsams*

Jana Hönlinger

1. Einleitung

In ihrem Roman *Die Erfindung des Ungehorsams* (2021) gibt Martina Clavadetscher der literarischen Sprache neuen Raum, sich zu entfalten. Es handelt sich um einen Prosatext im Flattersatz, der durch scheinbar willkürliche Zeilensetzung Tempo und Rhythmus des Leseflusses bestimmt. Mit stilistischem Nachdruck betont Clavadetscher ausgesprochen Unausgesprochenes. Sie erforscht auf subtile Weise, was einen Menschen zum Menschen macht, eine Maschine zur Maschine, wo sich die Grenzen zwischen Mensch und Maschine überschneiden und wo sie verschwimmen.

Im Präsens erzählt Clavadetscher in der dritten Person drei verschiedene Geschichten von drei verschiedenen Frauen, deren Leben auf konspirative Weise über drei verschiedene historische Ebenen miteinander verwoben sind. Die intradiegetische Erzählung von Iris, die in Manhattan lebt und im allabendlichen Erzählzirkel unter Freunden der Langeweile des Alltags entflieht, bildet die Rahmenhandlung mit einer internen Fokalisierung auf Iris. Durch sie, die von ihrer Halbschwester Ling erzählt, wird eine metadiegetische Narrationsebene eingeführt. In dieser wechselt die interne Fokalisierung auf Ling, eine Mitarbeiterin einer Sexpuppenfabrik in China, die in einem streng geregelten Alltag künstliche Frauenkörper auf Produktionsfehler kontrolliert, bis sie mit dem immer gleichen Film *Paradise Express* den Tag ausklingen lässt. Die letzte, metametadiegetische Narrationsebene bildet die intern auf Ada fokalisierte Erzählung: eine Erzählung in der Erzählung in der Erzählung. Ada widersetzt sich dem vorherrschenden Frauenbild und lebt ihre Passion für die Mathematik aus, obwohl dies nicht den gesellschaftlichen Konventionen ihrer Zeit, dem Viktorianischen England, entspricht.

„Das Erfinden ist unser schönstes Können.“ (Clavadetscher 2021, 276) Mit diesen Worten beendet Clavadetscher ihren Roman und verweist damit indirekt auf den

eigentlichen Ursprung des menschlichen Denkens, Handelns und der menschlichen Kreativität. Wo normalerweise Sprachhandlungen und Verhaltensweisen eine klare Grenze zwischen Mensch und Maschine festlegen, droht diese Trennung bei Clavadetscher zu verschwimmen. Zusätzlich bietet der stetige Wechsel zwischen völliger Kontrollabgabe an soziale Systeme und Selbstbestimmung der Protagonist*innen eine Fülle verschiedener Interpretationsmöglichkeiten an, die sich durch die eigentümliche formale Gestaltung des Romans und die wiederkehrenden Motive jedoch stets einer eindeutigen Bedeutungszuweisung entziehen.

Schon allein die Tatsache, dass Clavadetscher in ihrem Roman anstelle eines männlichen Sexpuppen-Konsumenten eine Frau (Ling) setzt und außerdem auf ein männliches Schöpfermotiv verzichtet, macht die Relevanz des Romans in einem feministischen Kontext deutlich. Ich habe mich dennoch bewusst dafür entschieden, nicht auf die männlichen „Leerstellen" des Romans einzugehen. Den vorgegebenen Rahmen dieses Beitrags im Blick, muss außerdem auf eine Analyse der formalen Gestaltung und der intertextuellen Referenzen auf Vorgänger-Science-Fiction-Romane verzichtet werden. Stattdessen widmet sich der vorliegende Beitrag, in Anlehnung an Judith Butlers *Das Unbehagen der Geschlechter* (1991), Michel Foucaults Diskursanalyse sowie Roland Barthes' *Leçon* (1980), der Frage, wo die Grenze zwischen Mensch und Maschine liegt und mit welchen Mechanismen eine Unterscheidung konstruiert oder auch dekonstruiert wird. Hierfür soll außerdem eine Analyse der im Roman auftretenden Geschlechts- und Identitätsentwürfe vorgenommen werden. Sowohl die weiblich konnotierten Charaktere, die in der Erzählung dominieren, als auch die männlichen, sind an heteronormative Geschlechtsentwürfe gekoppelt. Wo männlich konnotierte Charaktere scheinbar weder Platz für Reflexion noch Entkoppelung dieser Entwürfe zulassen, bricht der Ungehorsam[1] der weiblich konnotierten Charaktere diese auf. Neben einer Analyse der (Geschlechts-)Identitätsentwürfe wird der Fokus vor allem auf die im Roman suggerierte Sozialdynamik gerichtet, in der die Protagonist*innen sich anfänglich den Regeln des gesellschaftlichen Diskurses devot ergeben, nur um im weiteren Handlungsverlauf mit diesen zu brechen – wie bereits der Romantitel vermuten lässt.

---

1 Der Ungehorsam stellt in Clavadetschers Roman eine Schlüsselkomponente dar. Die Protagonistinnen entdecken, erfinden und verbreiten den (weiblichen) Ungehorsam, mit dessen Hilfe sie den Konstruktionscharakter ihrer (Geschlechts-)Identität erkennen und sich gegen die ihnen zugewiesenen Geschlechterrollen zur Wehr setzen.

2. Geschlechts- und Identitätsentwürfe im gesellschaftlichen Diskurs

Im folgenden Abschnitt sollen mithilfe von Foucaults Diskursanalyse die im Roman vorherrschenden sozialen Systeme und Machtmechanismen analysiert werden. Ein System grenzt sich alleinig durch die Klassifikation als System von anderen Systemen ab und stellt somit einen Ausschlussmechanismus dar: Alles was außerhalb des Systems ist, kann nicht gleichzeitig Teil desselben sein. Foucault zufolge stützen sich alle Ausschließungssysteme auf eine institutionelle Basis, sie werden zugleich verstärkt und ständig durch bestimmte Praktiken erneuert. (Cf. Foucault 1971, 15) Diskurse als Ausschlusssysteme können sich also verändern und neu geordnet werden. Jede Epoche entwirft eigene Diskurse und in jedem Diskurs sind andere Regeln vorherrschend.

Clavadetschers Roman schafft einen Ort, der unterschiedliche Themenfelder tangiert und variable Perspektiven bietet, indem unter anderem Diskurse zu Gender, Umwelt und künstlicher Intelligenz aufeinanderprallen. Diese drei können im Diskurs der Gesellschaft zusammengeschlossen werden. Innerhalb dessen wird sowohl weibliche als auch männliche Geschlechtsidentität durch Konvention konstruiert. Wer sich allerdings nicht den vorherrschenden Konventionen und Leitbildern entsprechend verhält, hat mit Konsequenzen zu rechnen. Für Iris, die Hauptfigur des Romans, die gesellschaftlichen sowie patriarchalen Strukturen untergeordnet ist, hat die Missachtung der vorherrschenden Konventionen den Ausschluss aus dem sozialen System zur Folge.

Iris lebt als Hausfrau in Manhattan, kocht für ihre Gäste und ordnet sich Eric – den genauen Beziehungsstatus erfahren die Leser*innen nicht – unter. Ihr Leben ist geprägt von Langeweile und träger Wiederholung: „Der nächste Tag beginnt mit Gewohnheit, mit so viel Gewohnheit, als imitierte Iris den Tagesverlauf mit Absicht." (Clavadetscher 2021, 252) Iris „[…] sitzt auf dem Sofa; seit Stunden oder erst seit Kurzem, sie kann nicht sagen, wie lange sie hier schon wartet. [Sie] könnte vor Langeweile gestorben sein […]." (Clavadetscher 2021, 12) Den ganzen Tag verbringt Iris damit, auf ihre Gäste zu warten, um der Langeweile durch das Geschichtenerzählen zu entfliehen. Die flüchtigen Gespräche zwischen Iris und Eric deuten deren Verankerung in stereotypen Frauen- und Männerrollen an und beschränken sich auf kurze und absurde Kommentare wie „[s]ei froh, dass du nicht nach draußen musst" (Clavadetscher 2021, 15) und „[w]as soll ich kochen?" (Clavadetscher 2021, 16).

Mittels sich ständig wiederholender Äußerungen und Verhaltensweisen unterwerfen sich die Protagonist*innen dem sozialen System, in dem sie sich befinden. Sowohl in Iris' als auch in Lings Leben gleicht ein Tag dem anderen, gleichzeitig können die beiden als gesellschaftliche Außenseiter betrachtet werden. Iris, die im Vergleich zu Godwin und Wollstone, den anderen beiden Frauen aus ihrem Erzählzirkel, nicht zu den Intellektuellen gehört, sondern einfache Hausfrau ist, wird von Wollstone wie folgt beschrieben: „Schau, was du [sie adressiert damit Godwin – Anm. der Verfasserin J.H.] angerichtet hast. Sie ist ganz starr. Es beunruhigt sie. Das ist keine Geschichte für ..., also für jemanden wie sie." (Clavadetscher 2021, 27) Und über Ling heißt es: „[…] überhaupt scheint für Halbschwester Ling alles Zwischenmenschliche voller Widersprüche, voller Geheimzeichen, die sie auswendig lernen muss." (Clavadetscher 2021, 51) Für die Leser*innen bleibt bis zum Ende unklar, ob es sich bei Iris und Ling tatsächlich um Menschen oder vielleicht doch um Maschinen handelt. Lings Lebensgeschichte als Waisenkind und Iris' Fähigkeit zu bluten lassen zwar durchaus Menschen hinter den maschinenhaften Zügen vermuten, diese Menschen, diese Frauen sind aber so perfekt in ihrer gesellschaftlichen Rolle verankert, dass sie wie Roboter, wie von fremder Hand programmiert erscheinen. Diese „Programmierung" kann als gesellschaftliche Konvention, die „Erfindung des Ungehorsams" als Ausbruch aus jener gedeutet werden. Weibliche und männliche Geschlechterrollen werden, wie bereits erwähnt, durch gesellschaftliche Konvention konstruiert und sind zusätzlich geschichtlich und kulturell geprägt. Der Roman entwirft ein weibliches Ideal und zeigt auf

> Wie sie [Frauen – Anm. der Verfasserin J.H.] sein sollen:
> Ihre Haut haarlos,
> die Finger- und Fußnägel weiß bemalt,
> gewisse Körperstellen auffallend und ausgeprägt,
> Schlüsselbeine, Hintern, Hüfte, Brüste und Vulva.
> Die Dreidimensionalität reicht bis ins Innere,
> bis in die Körperöffnungen hinein reicht das Korrekte […]. (Clavadetscher 2021, 44)

Vor allem aber ist die perfekte Frau stumm wie eine Puppe, gehorsam und widerspruchslos. In weiterer Folge soll nun gezeigt werden, wie die drei Protagonist*innen nicht nur mit dem eben beschriebenen Ideal, sondern auch mit ihrer (Geschlechts-) Identität innerhalb des sozialen Systems, in dem sie leben, brechen.

2.1 Die Dekonstruktion von (Geschlechts-)Identität: Iris

Iris, die sich ihrer Rolle als Frau anfänglich widerstandslos unterworfen hat, entlarvt diese schlussendlich als gesellschaftliches Konstrukt und wagt es, sich zu widersetzen:

> Iris, setz dich bitte,
> sagt er mit einer Deutlichkeit, die früher funktioniert hätte, doch Iris verlässt ihr Handlungsmuster
> und bleibt vor ihm stehen.
> Sie verweigert ihren Dienst und mustert ihn von oben herab.
> Was soll das?! Setz dich hin!
> befiehlt Eric weiter, doch Iris' Mundwinkel zucken nur, als bekämpften sie ein Lächeln.
> Das Unzähmbare lebt. Es keimt.
> Und bringt etwas ganz Eigenständiges hervor.
> Die Runde lauert still, doch ihre Blicke sprechen Bände.
> Nein! (Clavadetscher 2021, 273)

Iris begreift ihr Schicksal als das vieler Frauen und erkennt sich in den Gesichtern der anderen wieder. Clavadetscher macht die Illusion des perfekten Frauenbilds nicht nur für Iris, sondern auch für die Leser*innen zunichte:

> Denn jetzt sah ich [Iris – Anm. der Verfasserin J.H.] mit einem Schlag,
> wie mir nur Unvollkommenheit und Mängel entgegensprangen,
> überall sah ich zornige Augen,
> ich registrierte ein Muster meiner Erscheinung,
> die Passanten starrten mich an,
> sie kennen mich,
> dachte ich,
> oder
> ich kenne sie,
> doch viel unbehaglicher waren mir jene,
> die eben nicht starrten, sondern mir
> gleichförmig, gleichfarbig,

> ja gleichgesichtig entgegenblickten.
> Könnt ihr euch das vorstellen?
> schleuderte Iris den Vorwurf in die Runde, ich blickte in mein eigenes Gesicht,
> immer wieder in mein eigenes Gesicht,
> das doch jedes Mal
> zu einer anderen Kreatur gehörte. (Clavadetscher 2021, 269f.)

An Iris wird das ambivalente Verhältnis ihrer Geschlechtsidentität sichtbar. Durch wiederholt getätigte Handlungen und Äußerungen ordnet sie sich in einem performativen Akt dem vorherrschenden Frauenbild unter. Der bevorstehende Ausbruchsversuch aus ihrer Rolle wird auf subtile Weise durch Passagen wie „Iris […] denkt an ihre Schwestern, an all die Frauen da draußen, die wie tickende Zeitbomben irgendwo ihr Leben leben […]“ (Clavadetscher 2021, 15) angedeutet. Die Zeitbombe Iris explodiert, sie erkennt die generische Massenproduktion von perfekten Frauen, die die Gesellschaft hervorgebracht hat. Sie erkennt die „zornigen Augen“ der Frauen, die wie sie kurz vor der Explosion stehen und vor allem ist sie schockiert von jenen, die ihr „gleichförmig, ja gleichfarbig entgegenblicken“ (Clavadetscher 2021, 269), die den Ungehorsam eben noch nicht „erfunden“ haben. In ihrem Roman zeigt Clavadetscher sowohl die Schwierigkeit eines Ausbruches aus einer gesellschaftlich vorgegebenen Rolle auf als auch wie sich Protagonist*innen mit performativen (Sprach-) Handlungen in diese Rollen fügen. Der Ausbruch aus der Frauenrolle, „die Erfindung des Ungehorsams“ zeigt sich ebenso: im Erfinden. Im Falle von Iris manifestiert sich dies im Geschichtenerzählen, das es ihr ermöglicht aus der ihr zugeordneten Geschlechterrolle auszubrechen. So erfindet Iris eine Geschichte, in der die beiden Protagonist*innen – Ling und Ada – nicht ihren Rollen als Frauen entsprechen und vom gesellschaftlichen Diskurs ausgeschlossen werden.

2.2 Die Dekonstruktion von (Geschlechts-)Identität: Ling

Iris’ Erzählung handelt von ihrer Halbschwester Ling. Diese lebt allein, und nicht wie Iris unter männlicher Kontrolle, ist allerdings an fixe hierarchische Strukturen in ihrem Arbeitsumfeld gebunden. „Ling gehorcht, weil Ling gerne gehorcht, so funktioniert sie den ganzen Tag – von früh bis spät.“ (Clavadetscher 2021, 36) Ling führt ihre Arbeit, das Kontrollieren der Sexpuppen auf „Unpässlichkeiten“ (Clavadetscher

2021, 43), gewissenhaft aus. Sie macht die künstlichen Frauenkörper „makellos“ (Clavadetscher 2021, 43) und bewundert deren „Klarheit und Konsequenz“ (Clavadetscher 2021, 45). Ling „mag […] [k]lare Abläufe und Struktur“ (Clavadetscher 2021, 241). Emotional distanziert, nahezu autistisch, arbeitet Ling in einer Fabrik, die künstliche Frauen zum Vergnügen der Kund*innen herstellt. Ling versteht Zwischenmenschliches nicht, weswegen ihre Großmutter Zea ihr einst beibringen musste, wie sie die „Mimik der Menschen besser deuten und mit etwas Übung Gesichtsausdrücke kopieren [kann]“ (Clavadetscher 2021, 100). Zusätzlich kennt Ling die gesellschaftliche Konvention – nicht deshalb, weil sie damit aufgewachsen ist und die gängigen Verhaltensweisen und Floskeln unbewusst verinnerlicht hat, sondern, weil sie diese bewusst gelernt hat. Darin unterscheidet sich Ling von anderen Menschen: Sie handelt streng nach den ihr durch Konvention auferlegten Regeln. Als der Wachmann Jon B. eines Abends an Lings Türe klopft und fragt, ob er störe, antwortet Ling ihrem Bedürfnis entsprechend mit

> Ja,
> […]
> Wir schauen uns gerade einen Film an.
> Der Wachmann wartet wortlos
> und Ling hält sich an die Regeln:
> Danke für die Pfingstrosen.
> Kann ich Ihnen einen Tee anbieten?
> Haben Sie Durst? (Clavadetscher 2021, 110)

Der Diskurs regelt, was gesagt und was nicht gesagt werden darf (Foucault 1971, 19). Wer sich nicht an die Regeln des Diskurses hält, muss mit Konsequenzen rechnen. Ling, die die Perfektion der gesellschaftlichen Konvention verkörpert, sich also vorschriftsmäßig an die Regeln über Sagbares und Nicht-Sagbares hält, wird trotzdem als Außenseiterin, die nicht mit dem Diskurs konveniert, wahrgenommen. Sie ist zu perfekt, zu gehorsam, zu strukturgeleitet, was ihrem Wesen Züge verleiht, die auf unheimliche Weise an die künstlichen Frauen aus der Fabrik erinnern. Ihre Ziehmütter im Waisenhaus versuchten der jungen Ling durch Peinigung Emotionen zu entlocken.

> Sicher sei, Ling habe durchaus Schmerzen verspürt, wie jedes andere Menschenkind, aber sie habe alle grausamen Tests ertragen, und zwar ohne mit der Wimper zu zucken; doch genau darum sei es den Staatsfrauen gegangen. Immer mehr hätten diese nach einem Wimpernzucken von der kleinen Ling gegiert. (Clavadetscher 2021, 99)

Die Sexpuppenfabrik stellt einen Mikrokosmos des menschlichen Gesellschaftssystems dar. „Ich mach dich makellos" (Clavadetscher 2021, 42), erklärt Ling einer der künstlichen Frauen, die vor ihr auf dem Untersuchungstisch bereit liegt. So wie Ling die Puppe auf Fehler kontrolliert und eine der anderen gleich macht, so soll das Individuum im Allgemeinen (in Abgrenzung zum bislang im Roman suggerierten weiblichen Idealbild) vereinheitlicht und gesellschaftsfähig gemacht werden. Ling verkörpert das perfekte Endprodukt eines solchen Sozialisierungsprozesses. Die Regeln des Diskurses verinnerlicht zu haben und nach ihnen zu handeln, reicht allerdings, wie an Ling sichtbar wird, nicht aus. Vielmehr muss man der Norm entsprechen. Ling hebt sich durch ihre Überkorrektheit von der Norm ab, wodurch sie von den meisten ihrer Mitmenschen marginalisiert wird. An ihr zeigt Clavadetscher das ambivalente Spiel zwischen echt und künstlich auf. Ling wird als Mensch degradiert, da ihre Handlungsweise zu maschinell und planmäßig wirkt. Auch als Leser*in fragt man sich, ob es sich bei Lings Figur, eingebettet in den Rahmen eines Science-Fiction-Romans, vielleicht doch um eine Maschine handelt. Clavadetscher spielt hier mit der Frage: Was macht einen Menschen zum Menschen und eine Maschine zur Maschine? So wird die Protagonistin einer tatsächlichen Maschine gegenübergestellt: Harmony ist die neueste Generation der künstlichen Frauen aus der Sexpuppenfabrik und Ling soll helfen, Harmonys Sprachzentrum zu programmieren, damit letztere authentische menschliche Konversation pflegen kann:

> Kann das Programm mir helfen?
> fragt Ling, doch Nian bleibt bloß ein Seufzen übrig.
> Nein, es kann Ihnen nicht helfen, erklärt Nian.
> Aber sie hat gesagt, dass –
> doch Nians Widerspruch unterbricht Lings Widerspruch. Und ein zweites Seufzen nimmt ihrem Einwand die Härte.
> Ling, das Programm hat gelernt zu lügen! (Clavadetscher 2021, 135)

An dieser Stelle scheint die tatsächliche Maschine (Harmony) dem Menschen (Ling) auf der Ebene der Menschlichkeit überlegen zu sein. Das Programm, Harmony, erlernt die menschliche Eigenschaft des Lügens. Doch Ling, ein vermeintlicher Mensch, kann diese Lüge nicht als solche entlarven. Indem Clavadetscher eine menschlich wirkende Maschine und einen roboterhaften Menschen einander gegenüberstellt, zeigt sie auf, dass eine Unterscheidung zwischen Mensch und Maschine im Zeitalter technischer Perfektionierung zunehmend prekär wird und stellt gleichzeitig die Frage, ob eine Unterscheidung überhaupt notwendig ist.

2.3 Die Dekonstruktion von (Geschlechts-)Identität: Ada

Die Geschichte von Ada ist metametadiegetisch in den Roman eingewoben. In Iris' Erzählung, die von Ling handelt, erzählt die Sexpuppe Harmony wiederum von Ada. Ada – der tatsächlichen Ada Lovelace, die als erste Programmiererin der Welt gilt (cf. Max-Planck-Gesellschaft 2022), nachempfunden – setzt den Keim des weiblichen Ungehorsams in die Welt. Ada wird 1815 in eine Welt geboren, in der Frauen der Zugang zu Universitäten untersagt und Hausfrau-Sein deren höchste Pflicht ist. Als Adas mathematisches Talent und ihr Enthusiasmus, sich geistig weiterzuentwickeln, zutage treten, wird behauptet, dass sie krank und ihr Frauenkörper „fehlerhaft" sei. Ada widersetzt sich der ihr auferlegten Rolle, entfaltet ihre Leidenschaft für Mathematik und hat sogar „das Zeug zu einer mathematischen Forscherin […] wäre sie nur ein Mann" (Clavadetscher 2021, 184).

> Dein elendes Blut.
> […]
> Es ist dämonisch, Vögelchen,
> sagt die Übermutter jedes Mal, wenn der Doktor mit den Blutegeln zum Aderlass ansetzt. Das sanguinische Liquid weitet die Gefäße, die anormale Blutzufuhr lässt die Organe anschwellen, vor allem jene gewissen Organe im Unterleib, die den weiblichen Irrsinn nähren.
> Eine Fehlfunktion, Vögelchen,
> erklärt die Mutter und der Doktor zieht mit der Pinzette die grünbraunen Würmer von der Haut, wo sie rote Saftflecken hinterlassen.
> Da ist also ein Fehler in mir,

> denkt Ada. Dabei sieht sie die Schuld nicht im Blut.
> Es ist dieser freie Geist, der sie bewohnt. (Clavadetscher 2021, 171)

Ada, die sich ihrer gesellschaftlichen Rolle als Frau nicht fügen will, wird als fehlerhaft betitelt und der Erfindergeist als eine ausschließlich männliche Eigenschaft charakterisiert. Sie, die als Frau mathematische Errungenschaften vorantreibt, stellt einen Fehler im System der Gesellschaft dar, der mittels eines medizinischen Eingriffes, dem Aderlass, behoben werden muss. Innerhalb der fiktionalen Welt des Romans existiert Ada allerdings nicht, sondern ist bloß eine Erfindung von Harmony – und letztendlich eine Erfindung von Iris. Harmony erzählt die Geschichte von Ada, der Urmutter, wie sie sie bezeichnet, um Ling und die anderen Puppen – die dem Sozialisierungsprozess ebenfalls unterliegen – zum Ungehorsam zu inspirieren, und um sich gegen diskursiv vorgegebene Machtstrukturen zu wehren. Einmal mehr zeigt Clavadetscher auf, wie durch das Geschichtenerzählen ein Ausbruch aus dem Diskurs gelingen kann. Der literarische Diskurs unterwandert den gesellschaftlichen und erfindet alternative Möglichkeiten für die Protagonist*innen, um deren Selbstbestimmung und Eigensinn zu unterstützen.

3. Die Konstituierung des Selbst durch Narration

(Geschlechts-)Identität spielt im Roman eine große Rolle. So sehen sich die Protagonist*innen etwa mit Fragen zu ihrer Herkunft und der Entstehung ihres Selbst konfrontiert: Durch wen oder was sind sie geprägt worden und was macht ihr Sein aus? Clavadetscher erläutert wie folgt:

> »Wir suchen alle nach Erklärungen,
> und wir tun das in unserer Vergangenheit,
> weil es der einzige Ort ist, wo wir suchen können.
> Die Gegenwart und die Zukunft
> sind entweder zu nah oder zu undeutlich.
> Aber wir haben erkannt, jede Herkunft bleibt nur ein Konstrukt.
> Selbst unsere Identität besteht aus Geschichten,
> die uns eingeprägt wurden.

> Jedes Ich besteht aus einem Mosaik an Erinnerungen.
> Es sind also Erzählungen, die uns ausmachen.« (Clavadetscher 2021, 155)

Auch Roland Barthes behauptet in *Leçon*, dass der menschliche Körper historisch sei (cf. Barthes 1980, 15). Demzufolge ist Identität ein geschichtliches und kulturelles Erzeugnis, das im sprachlichen Diskurs geschaffen wird. Ähnlich wie Foucault und Butler geht auch Barthes davon aus, dass gesellschaftliche Macht in der und durch die Sprache entsteht. Die Sprache beruht auf einer Semiologie, auf einer Struktur, die – um funktionieren zu können – an gewisse Regeln gebunden ist. Barthes behauptet: „Die Sprache […] ist ganz einfach faschistisch; denn Faschismus heißt nicht am Sagen hindern, er heißt zum Sagen zwingen." (Barthes 1980, 19) Durch ihre Struktur ist Sprache *das* Objekt der Macht, da der Mensch in der Sprachverwendung an die Struktur gebunden und somit automatisch *gezwungen* ist ab- und aufzuwerten, ab- und auszugrenzen (cf. Barthes 1980, 17-19). Des Weiteren kann es, Barthes zufolge, Freiheit nur außerhalb der Rede geben, gleichzeitig sei die Menschheit allerdings an Diskurs, Sprache und deren Regeln gebunden. Außerdem seien Sprache und Diskurs untrennbar miteinander verwoben, da sie sich um die gleiche Machtachse der Gesellschaft drehen. Um der Macht entgegenzuwirken, müsse man Stereotype entlarven und verhindern, dass sie in der Sprachverwendung von etwas eigentlich ursprünglich Künstlichem in etwas scheinbar Natürliches übergehen. (Cf. Barthes 1980, 21) Sprache ist ebenso historisch wie der Mensch und beide stehen in einem interdependenten Verhältnis zueinander: Ohne den Menschen gäbe es keine Sprache; zugleich ist Sprache unser einziger Zugang zur Welt. Sprache ist allerdings, Barthes zufolge, faschistisch, sie erlegt uns Zwänge auf und führt im gesellschaftlichen Diskurs zu einem Automatismus. Wir pflegen „das herdenhafte der Wiederholung" (Barthes 1980, 19) in Floskeln und Stereotypen, an die wir uns gewöhnt und die wir verinnerlicht haben. Um mit diesem sprachlichen Automatismus und Faschismus zu brechen, braucht es, laut Barthes, Literatur. Denn „Literatur setzt Rede in Szene" (Barthes 1980, 29), wodurch die Mechanismen, mit denen dasjenige erzeugt wird, das uns so natürlich erscheint, aufgedeckt werden können.

Mit der Figur der Ling treibt Clavadetscher die Entlarvung des ursprünglich Künstlichen, das in der Sprachverwendung in etwas Natürliches übergegangen ist, bis zum Exzess. Lings Figur verkörpert die Perfektion des konventionellen und automatisierten Sprachgebrauchs, wodurch den Leser*innen die tatsächliche Unnatürlichkeit

unserer Sprache offenbart wird. Sprache als unser einziger Zugang zur Welt bildet die institutionelle Basis unseres Seins. Gleichzeitig ermöglicht Sprache, eingebettet in den Diskurs der Gesellschaft, einen serienmäßigen Schöpfungsakt von Schein-Identität. In der Literatur – durch Fiktion – kann über die Programmierung des Menschen mittels Sprache, Erziehung und Gesellschaft reflektiert werden. Sie stellt die einzige Möglichkeit eines Ausbruchs aus dem gesellschaftlichen sowie sprachlichen Diskurs dar. So wird nicht zuletzt durch Clavadetschers Roman sichtbar: Wer erzählen kann, kann seine Identität und alternative Lebenswelten neu erfinden.

4. Die Dekonstruktion von Menschlichkeit

In Zusammenhang mit der Klassifikation des Menschen als Mensch und der Maschine als Maschine stellen sich allerdings die Fragen, mit welchen Mechanismen diese Einteilung einer rein sprachlichen Wirklichkeit konstruiert wird und mit welchen Mechanismen diese Kategorisierung aufgebrochen werden kann. Gesellschaftliche Ausschlusssysteme sind auf eine gewisse Weise vergleichbar mit den Programmen und Algorithmen moderner Technik. Folglich haben auch Mensch und Maschine einige Gemeinsamkeiten vorzuweisen: Sowohl Mensch als auch Maschine sind programmiert, reagieren auf elektrische Stimulation und gehorchen Befehlen. Zu erwähnen, dass Maschinen mechanische Züge aufweisen, ist obsolet; die Tatsache, dass jedoch auch Menschen solche Eigenschaften besitzen, kann durchaus einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Menschen agieren vor dem Hintergrund einer unsichtbaren diskursiven „Wahrheit", die, entstanden aus einer Verkettung historischer Ereignisse, sie an ihre Regeln und Strukturen bindet. Iris kann als Metapher für die vom Diskurs programmierte Menschheit betrachtet werden: An ihr wird sichtbar, dass Sprache Gefängnis und Freiheit zugleich meint. Der Mensch wird durch sprachliche Ausschlussverfahren diskursiv hervorgebracht. Diese basieren auf gewissen Prozedere und sprachlichen Abläufen, die wie gewohnt verwendet und nicht hinterfragt werden. Im Automatismus des Sprechens wird somit der menschliche Charakter konfiguriert, der sich wiederum maschinell äußert.

Ein grundlegendes Problem der Sprache bildet Judith Butler zufolge die Kategorisierung, da diese einen Ausschlussmechanismus darstellt. Butler sieht Sprache im Foucaultschen Sinne als performativen Akt an, der das, worüber er spricht,

gleichzeitig erzeugt und somit als Machtinstanz fungiert. Die Einteilung in eine Kategorie birgt nicht nur das Problem, dass etwas als besonders hervorgehoben erscheint, sondern auch, dass es aus allen anderen Zusammenhängen herausgelöst und von anderen Identitätskonstruktionen abgetrennt werden kann. (Cf. Butler 1991, 17-21) Clavadetschers *Die Erfindung des Ungehorsams* radikalisiert Butlers Kategorisierungskritik, die sich primär auf die binäre Unterscheidung zwischen männlich und weiblich bezieht. Jegliche Kategorisierung entsteht innerhalb der Sprachverwendung. Clavadetscher verwendet das Machtsystem Sprache, um die kategorischen Grenzen zwischen Mensch und Maschine aufzulösen. In vielen Science-Fiction-Romanen gibt es einen Moment, in dem die künstlichen Wesen „beseelt“ werden. In Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) ist es die Elektrizität, in Karel Čapeks *Werstands Universal Robots* (1920) ist es das plötzlich erlangte Schmerzempfinden, das in den künstlichen Wesen ein Bewusstsein erzeugt. In Clavadetschers Roman ist es Ling, die durch einen Niesanfall den Keim des Ungehorsams in die Köpfe der (künstlichen) Frauen sät. Daraufhin verschwimmt die Grenze zwischen Mensch und Maschine zusehends. Iris bedient sich der Sprache, um ihre Identität mittels Geschichtenerzählen neu zu definieren. Ling, vollkommen im konventionellen Sprachgebrauch gefangen, zeigt dessen Künstlichkeit auf. Schlussendlich bleibt unklar, ob es sich bei den Protagonist*innen um Menschen oder Maschinen handelt. Die Grenzen zwischen diesen werden in Clavadetschers Roman nicht nur von allen Seiten überschritten, sie überlagern einander, was eine klare Grenzziehung zwischen dem, was unter den Begriffen „Mensch“ und „Maschine“ im gesellschaftlichen Diskurs des 21. Jahrhunderts verstanden wird, unmöglich macht.

5. Fazit

In *Die Erfindung des Ungehorsams* macht Martina Clavadetscher Unmögliches möglich: den Ausbruch aus dem gesellschaftlichen Diskurs. Durch das Erfinden – innerhalb der Fiktion – kann mit dem vorherrschenden Diskurs gebrochen und dieser neu gedacht werden. Der Roman hinterfragt nicht nur die gängigen Männlichkeits-, Weiblichkeits- und schlussendlich sogar Menschlichkeitsentwürfe, sondern postuliert zusätzlich eine Absage an jegliche Form der Kategorisierung und (Ein-)Ordnung. Er präsentiert eine Umbruchphase des gesellschaftlichen, sprachlichen und

im Besonderen des technischen Diskurses, die sich auf rapide und bedrohlich intransparente Weise mit dem Menschheitsdiskurs verwebt. Eine Folge des diskursiven Wandels, der technische Neuerungen mit sich bringt, ist, dass die Grenzen zwischen Mensch und Maschine – nicht nur im sprachlich-literarischen Diskurs – vermehrt zu verschwimmen drohen. Technische Artefakte, von artifiziellen Hüftgelenken, Brillen und Herzschrittmachern bis hin zu künstlichen Intelligenzen wie Siri und Alexa, sind mittlerweile auf so *natürliche* Weise in den menschlichen Lebensalltag eingewoben, dass deren Einfluss auf das Mensch-Sein unbemerkt bleibt. Allerdings kann ein diskursiver Wandel nicht konkret datiert werden und es bleibt offen, was genau einen Menschen zum Menschen und eine Maschine zur Maschine macht und wo die Grenze zwischen diesen liegt. Fakt ist jedoch, dass Menschen (sowie Maschinen) an die Diskurse ihrer Zeit gebunden sind. Sprache bildet die institutionelle Basis für unser Sein. Der Diskurs ist der Ort und das Instrument, durch den bzw. das die Wirklichkeit hergestellt wird, an dem und mittels dessen vermeintliche Subjekte ihre Wirklichkeit selbst gestalten. Zugleich werden diese aber auch von den Regeln des Diskurses gelenkt und eingeschränkt. Mit den Worten „Das Erfinden ist unser schönstes Können." (Clavadetscher 2021, 276) unterstützt Clavadetscher diese Thesen und verweist zusätzlich auf den Konstruktionscharakter von Menschlichkeit. Wie Mensch und Maschine in die jeweilige Kategorie eingeordnet werden, wird durch performative (Sprach-)Handlungen und Verhaltensweisen des jeweiligen gesellschaftlichen Diskurses geregelt. Durch das Erfinden bricht Clavadetscher mit den Regeln des Diskurses: So gibt sie ihren Protagonist*innen die Möglichkeit, deren Selbst durch Narration zu konstituieren. Eine völlige Absage an die diskursive Wahrheit einer Gesellschaft würde allerdings deren Zusammenbruch bedeuten. Dementsprechend unwahrscheinlich gestaltet sich ein tatsächlicher Ausbruch aus dem gesellschaftlichen Diskurs. Dieser gelingt nur im Erfinden – in der Fiktion – indem man sich an keine konventionellen oder diskursiven Sprachregeln hält, sondern Sprache heterogen, arbiträr und unerwartet verwendet und somit Leser*innen zur Reflexion zwingt (cf. Barthes 1980, 29).

Schlussendlich bleibt die Frage, wo die Grenze zwischen Mensch und Maschine in Clavadetschers Roman verläuft, unbeantwortet. Allerdings wird deutlich, dass diese Grenze eine durch Konvention konstruierte ist; wo diese liegt, ist von der jeweiligen diskursiven Wahrheit abhängig. Diese Behauptung wird nicht zuletzt durch die historische Entwicklung gestützt, da erst an ihr sichtbar wird, wann sich ein

diskursiver Wandel vollzieht und sich die Grenze zwischen Mensch und Maschine verlagert. Stattdessen gewährt uns der Roman unheilverkündende Ausblicke auf die technische Zukunft: Wenn das Geschichten-Erfinden die Emanzipation des Seins ist und zur wahren Selbstbestimmung führt, was geschieht dann, wenn die Technik es dem Menschen gleich tut?

Bibliografie

Barthes, Roland (1980): *Leçon/Lektion*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Clavadetscher, Martina (2021): *Die Erfindung des Ungehorsams*. Regensburg: Unionsverlag.

Foucault, Michael (1991): *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

O. V. (2022): „Ada Lovelace“. In: *Max-Planck-Gesellschaft* https://www.mpg.de/frauen-in-der-forschung/ada-lovelace (Zugriff: 28.03.2022).

Raphaela Edelbauers *DAVE* – im Spannungsfeld von Zeit, Subjekt und Sprechakt

Renate Plieseis

Dass Raphaela Edelbauers *DAVE* (2021) im Jahr seiner Veröffentlichung den Österreichischen Buchpreis erhielt, lässt sich nicht nur als Auszeichnung für einen außergewöhnlichen Roman verstehen, sondern auch als Aufwertung und Würdigung des Diskurses um Künstliche Intelligenz (KI), der sich aktuell in verschiedensten Disziplinen überdeutlich abbildet – und dies vermutlich noch für längere Zeit tun wird. Der Erfolg von *DAVE* kann etwa durchaus ins Verhältnis mit demjenigen von *Titane* (2021) gesetzt werden, einem Film der französischen Regisseurin Julia Ducournau, der bei den 74. Filmfestspielen von Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet wurde und auf unorthodoxe Art und Weise Mensch und Maschine einander annähert. Auch der mehrfach preisgekrönte österreichische Film *The Trouble with Being Born* (2020) von Sandra Wollner beschäftigt sich eindrücklich mit eben diesem Verhältnis sowie den Interferenzen zwischen Bewusstsein und Programm(ierung). In *DAVE* entsteht schließlich ein breites Panorama um Implementierung sowie Funktionsweise(n) von KI. Edelbauer spielt mit einer posthumanen Imagination, die – innerhalb der Fiktion des Romans – zwischen Realität und Simulation zu oszillieren scheint.

Edelbauer hat zehn Jahre an *DAVE* gearbeitet (Wittmann 2021, 00:13:20). Daran lässt sich sowohl ihre individuelle als auch eine allgemeine Genese des Themenkomplexes KI festmachen, der in einer vitalen literarischen Traditionslinie steht. Die Beschäftigung mit dem *Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence* (auch: *Dartmouth Workshop*, 1956) hat für Edelbauer den ursprünglichen Anstoß zur Themenentwicklung ihres Romans geliefert (cf. Klett-Cotta 2021). Die Teilnehmer dieser Konferenz hatten sich zum Ziel gesetzt, KI als eigenständiges akademisches Feld zu etablieren (cf. McCarthy et al. 1955). Wie aber auch durch einige der Beiträge dieses Sammelbandes evident wird, war der Themenkomplex selbst zur damaligen Zeit bereits ungleich älter. Die Teilnehmer des *Dartmouth Workshop* haben im Grunde also einen Diskurs aufgegriffen, der in der Kunst bzw. Literatur längst gegenwärtig war – denken wir nur an Karel Čapeks *Rossumovi Univerzální Roboti* (1920) und

Isaac Asimovs Kurzgeschichtensammlung *I, Robot* (1950), zwei der prägendsten Texte der früheren Roboterliteratur im 20. Jahrhundert.

DAVE ist eine KI, die im Zentrum von Edelbauers erzählter Welt steht. Sie hat ihren Roman als dichtes intertextuelles Gewebe angelegt, in dem sich ein komplexes Setting wechselnder Textsorten abbildet. Unter einem spannungsgeladenen Bogen, der auch mit historisierenden Blicken auf die Entwicklung von Software und Informatik mit KI-Bezug aufwartet, werden gedankenexperimentelle, philosophische und theologische Ansätze ebenso wie physikalische oder kybernetische Fragestellungen verhandelt. Der Fokus dieses Beitrags soll nicht nur auf Analysen und Deutungsansätzen von Gesellschaftshierarchien und (Re-)Präsentation von KI innerhalb der erzählten Welt liegen, sondern vor allem auf dem Versuch einer Erfassung der Zeit- und Figurenkonstellationen, die *DAVE* zu einem bemerkenswert uneindeutigen Roman machen. Die unorthodoxe Strukturierung der Temporal- sowie der Personaldeixis rund um den autodiegetischen Erzähler Syz ist jedenfalls eine gesonderte Betrachtung wert. Um zwei weitere rote Fäden anzulegen, zeigen sich das von Donna J. Haraway in *Staying with the Trouble* (2016) vorgestellte *SF*-Konzept sowie Jean Baudrillards Schriften zum fraktalen Subjekt und zur Simulation als nützliche Vehikel, um *DAVE* theoretisch zu verankern.

Cyborg und SF: Haraways Konzepte als Praxis des Schreibens bei Edelbauer

„Eine finale Apotheose und als deren Abschluss: DAVE“ (Edelbauer 2021, 6), lesen wir am Ende des Prologs und müssen uns also fragen – wer oder was ist DAVE überhaupt? Mit Haraway will sich diese Frage auch nicht eindeutig beantworten lassen, aber diverse Ansätze ihrer Arbeit geben Richtungen vor, die sich für ein tieferes Ausleuchten von Edelbauers Welten eignen. Haraways ikonisches *Cyborg Manifesto* (1985) beinhaltet eine posthumanistische (feministische) Strategie, die eine Überwindung dualistischer Kategorien wie „self/other, mind/body, culture/nature, male/female, civilized/primitive, reality/appearance, whole/part, agent/resource, maker/made, active/passive, right/wrong, truth/illusion, total/partial, God/man“ (Haraway 2016a, 35) vorschlägt – sehr viele dieser Dualismen kann man auch in Edelbauers Roman ausfindig machen. Der Cyborg überschreitet Grenzen und hat das unbe-

dingte Potential zu Kombination, Verschmelzung und Symbiose. Betrachten wir nun *DAVE* in diesem Lichte, so zeigt sich, dass einige der Cyborg-Prämissen an der KI sichtbar werden. Da der Cyborg außerdem eine symbiotische Entität ist, bündeln sich in ihm Varianten und Möglichkeiten von Identität. Dies gilt ebenso für DAVE, sind in ihm doch Erinnerungs- und Kommunikationsmuster sowie Persönlichkeitskonzepte angelegt, die aus menschlichen Subjekten extrahiert und ihm kontinuierlich einprogrammiert werden, um dadurch eine Schwelle zu überschreiten, die schließlich (s)eine eigenständige Bewusstwerdung möglich machen soll. Wenn laut *Cyborg Manifesto* Grenzen zwischen Kategorien wie Mensch und Tier sowie vor allem auch zwischen Organismus (Mensch/Tier) und Maschine nicht mehr haltbar und zunehmend permeabel sind, so gilt letzteres natürlich auch für DAVE. Dabei lässt er sich kaum als Maschinenmensch oder Menschmaschine begreifen (aus Edelbauers Text lässt sich seine Gestalt nicht konkret ableiten), viel eher ist er als nicht-physikalisches Prinzip zu verstehen, das danach strebt, die physische Realität per Simulation – im Idealfall vollständig – zu überwinden. Zu dieser Definition passt Haraways Postulat von der Auflösung der Grenze zwischen Physikalischem und Nicht-Physikalischem: „Our best machines are made of sunshine. […] They are as hard to see politically as materially. They are about consciousness – or its simulation." (Ibid., 12) Dies trifft erstaunlich adäquat auf DAVE zu; er ist reines Cyborg-Prinzip.

Haraways Schreiben ist evokativ, erfinderisch, überbordend und geradezu prädestiniert für eine Nutzbarmachung in der Literaturwissenschaft. In *Staying with the Trouble* – das Buch kann man als eine Sammlung von Texten begreifen, in denen sie über die Jahre zahlreiche Ansätze der Cyborg-Strategie fortgeführt und erweitert hat – entwirft Haraway naturwissenschaftlich verankerte Erzählungen über Unruhe und spinnt Fäden zwischen Bereichen, Disziplinen und vor allem Arten, die vordergründig kaum miteinander zu tun haben. Dabei beruft sie sich auf ihr Konzept von *SF*. Für Haraway bedeutet dies „science fiction, speculative fabulation, string figures, speculative feminism, science fact, so far" (Haraway 2016b, 2) und ist „eine Methode des Nachzeichnens, des Verfolgens eines Fadens in die Dunkelheit, in eine gefährlich wahre Abenteuergeschichte hinein […]" (Haraway 2018, 11). Auch Edelbauers Schreiben funktioniert über derartige Strukturen, und dies nicht nur in *DAVE* – in ihrem Prosadebüt *Entdecker* (2017) beschreibt sie etwa hybride Konstrukte aus Sprache, Text sowie organischen Geweben und verwischt so eine grundsätzliche Verschiedenheit zwischen Kategorien (cf. Edelbauer 2017). Im nachfolgenden Romandebüt *Das flüssige Land*

(2019) heißt es: „Ich zeichnete kleine, astartig von dieser Hauptgeschichte wegführende Gedankenlinien." (Edelbauer 2019, 25) Außerdem: „Ein dichtes Netz aus Linien, Querverweisen und Gedankenströmen hatte sich entfaltet. Jeder Knotenpunkt führte über einen Nervenstrang aus kleinen anekdotenhaften Umwegen zu einer anderen Geschichte […]." (Ibid., 27) Wenn nun Haraway wiederum beschreibt, dass *SF* für sie mit einem Herauszupfen von „Fasern aus verklumpten und dichten Ereignissen und Praktiken" (Haraway 2018, 11) zu vergleichen ist, deren „Verwicklungen und Muster" (ibid.) letztlich zum Entwurf eines größeren Ganzen beitragen können, so wird ein ähnlicher Zugang zur Konstruktion von Erzählung(en) wie bei Edelbauer deutlich.

„In looping threads and relays of patterning, this SF practice is a model for worlding." (Haraway 2011, 12) Meines Erachtens lässt sich ein derartiges Weltdarstellungsmodell für eine Betrachtung von Edelbauers deiktischen Entwürfen heranziehen. Was die Anwendung und das Fortdenken der *SF*-Subkategorie *string figures* beispielsweise für die Temporaldeixis in *DAVE* heißen kann, werden wir noch sehen. Wie *SF* aber in seiner Gesamtheit wirkungsvoll verwendet werden kann, vermag ein Blick auf den Prolog des Romans zu verdeutlichen. Edelbauer entwirft darin auf weniger als zwei Seiten ein Zeit-Raum-Gefüge, das sich zwischen Urknall und DAVE entfaltet, von allerhand Krittern[1] bevölkert ist und ungewöhnliche Verwandtschaftsverhältnisse erstellt:

> Bevor die Pionierlebensform Archea Methanopyri den Kosmos mit ihrer ersten Empfindung aufschloss, hatte 10,2 Milliarden Jahre lang Stille im Universum geherrscht. Für Äonen waren Protonen, Gas-Partikel und Elektronen in einem ungesehenen Ballett umeinandergekreist, ehe sie in der Partnerposition des Heliumatoms ihre Pliés vollzogen. Als sich nach 300 Millionen Jahren die ersten Galaxien, kräftig-rote Wirbel und ätherische Ringsysteme, bildeten, war noch niemand da, der ihre Schönheit hätte bewundern können. Nichts als Vakuum, das sich bis an den kosmischen Horizont erstreckte. […] Erst nach weiteren tausend mal tausend mal tausend Sonnenumkreisungen und einer Unendlichkeit an Permutationen des Chymischen war der Moment gekommen: Die Eiweiße der Ursuppe, über der man Gott noch schweben meinte, fusionierten. […] Wir, die Menschen, wollen nicht nur unser eigenes, sondern das

1 „*Critter* ist ein im Amerikanischen für alles mögliche Getier gebräuchlicher Begriff", sagt Haraway und verwendet ihn „für Mikroben, Pflanzen, Tiere, Menschen, Nicht-Menschen und manchmal auch für Maschinen." (Haraway 2018, 231, kursive Hervorhebung im Original)

> Leben an sich und seine unendliche, facettenreiche Intelligenz gestalten. […] Ein Prozess immer größerer Transzendenz, der das ehedem tote Universum zur Extension des eigenen Verstandes erklärte. […] Eine finale Apotheose und als deren Abschluss: DAVE. (Edelbauer 2021, 5f.)

Dieser (hier stark gekürzte) Prolog liefert sowohl Reminiszenzen an *science fiction* als auch eindeutige *science facts.* Eine *speculative fabulation* bildet sich ebenso ab wie ein *speculative feminism* im Sinne einer latenten Implikation von tendenziell weiblich konnotierten Vorgängen wie Vereinigung, Hervorbringung, gewissermaßen Geburt. Edelbauer erstellt in wenigen Absätzen außerdem *string figures*, indem sie einzelne Fäden aus einem dichten Themenkomplex aufnimmt und deren weiteren Verlauf relativ ergebnisoffen andeutet. Und DAVE selbst muss – obwohl oder gerade weil als Abschluss gedacht – ein *so far* bedeuten, wenngleich auch eines mit Fragezeichen.

Aber wozu dient diese eine finale KI überhaupt? Antworten auf diese Frage, die den Roman auf zahlreichen Ebenen durchdringt, wollen diverse Gruppierungen der erzählten Welt liefern[2] sowie ein Professor*innenkonsortium, das sich aus merkwürdig verhaltensauffälligen Naturwissenschafter*innen zusammensetzt. Sie alle leben zusammen im sogenannten Labor, das als letztes Refugium vor einer Außenwelt dient, in der die Menschheit einem Konglomerat von Katastrophen ausgesetzt gewesen ist (extreme Überbevölkerung, extreme Nahrungsknappheit etc.) und nur noch in einem dystopischen Elend dahinvegetiert hat. Dieses Narrativ wird im Roman durch Propagandamaterial des Konsortiums gestützt, ist als mögliches Zukunftsszenario aber auch außerhalb jeder Fiktion absolut vorstellbar.[3]

---

2 Die sogenannten Neoterraner streben etwa nach einer Wiederbewohnbarmachung der Erde – DAVE soll es richten. Die Transhumanisten wiederum wollen die menschliche Physis überwinden und beispielsweise „Organfunktionen outsourcen" (Edelbauer 2021, 92). Diese Darstellungen Edelbauers sind insofern interessant, als sie auch in Relation zu aktuellen Diskursen innerhalb post- bzw. transhumanistischer Theorien zu sehen sind.

3 Haraway appelliert in vielen ihrer Texte an die Überwindung der Scheu (vor allem von Kolleg*innen der feministischen Theoriebildung), sich mit demagogischen Entwicklungen und Prognosen zu beschäftigen (cf. Haraway 2018, 137f.) – so auch in einem Interview: „And then my, really, bone-deep fury, and horror, and fear, and *not being happy about* there being 7.4 billion human beings on this planet right now. […] I know why population is just a third-rail topic for feminists. The misogynism, the eugenics, the imperialism, the racism, the forced sterilization, the on and on we go. […] And yet, somehow, all of these discussion [sic!] do not make me let go of the category of population because I think we need it to do work, however problematic." (Franklin 2017, 58f.)

Dystopie Labor vs. Utopie DAVE

Das Professor*innenkonsortium wird im Roman als totalitär agierende Gruppierung dargestellt, die die ideologische Deutungshoheit im Labor innehat und sämtliche Vorgänge rund um DAVE kontrolliert. Das Labor selbst bildet das Zentrum der erzählten Welt und dient als Refugium und Wirkstätte für die vergleichsweise überschaubare Anzahl von „118 998 Menschen" (Edelbauer 2021, 85), die in diesem (vermeintlich?) geschützten Raum leben. Das Gebäude ist würfelförmig und in fünf Stockwerke aufgeteilt. Durch die Brille marxistischer Literaturtheorie betrachtet, ließe sich ein anschauliches Panorama der im Labor vorherrschenden Produktions- und Lebensverhältnisse erstellen. Diese sind vor allem im untersten Stockwerk prekär (Fabriksschluchten, Elendsquartiere etc.) und bilden gewissermaßen eigene Milieus ab. Im zweiten Stock befinden sich die Massenunterkünfte der Programmierer*innen, die für durchgetaktete Schichten ins Großraumbüro des dritten Stocks pendeln, um dort an DAVE zu arbeiten. Dieses Großraumbüro schließt sich ringförmig um das Zentrallabor, in dem sich die KI letztlich befindet, während der vierte und fünfte Stock mit Annehmlichkeiten wie einem Tageslichtdeck aufwarten sowie der „Aula der Fröhlichen Menschen und Tiere" (ibid., 86), benannt nach Professor Fröhlich, der dubiosen und undurchsichtigen Führerfigur des Professor*innenkonsortiums.

Die architektonische Imagination des Labors ähnelt dem Panopticon im Verständnis Michel Foucaults. Anlage und Funktionsweise des Gebäudekomplexes, inklusive seines integrierten Überwachungssystems „Red Eccles" (ibid., 64), dienen einer absoluten Kontrolle im biopolitischen Sinne. Das Labor fordert und fördert die Etablierung gesellschaftlicher Hierarchien und Machtstrukturen sowie die totale Disziplinierung der Körper per Überwachung. DAVE selbst befindet sich im Zentrum der Anlage, wobei eine scharfe Trennlinie zwischen seiner Hardware und dem Gebäudekomplex aber oft nicht möglich scheint. Der Erzähler Syz, der zu Beginn des Romans noch als technologiehöriger Advokat der KI dargestellt wird, ahnt zunehmend, dass das Labor auch eine Art Gefängnis – und in letzter Konsequenz eine Falle – sein könnte: „Das Gebäude, das unser Schutzskelett gegen die Außenwelt gewesen war, hatte sich gegen uns gewandt." (Ibid., 48) Geht man davon aus, dass DAVE ein kybernetisches Cyborg-Prinzip verkörpert, so muss man ihn in unbedingter Kombination mit dem Gebäudekomplex selbst denken. Vor allem Mandelbrot – eine

weitere Schlüsselfigur, die u.a. als Architekt des Labors beschrieben wird – deutet das enge Verhältnis zwischen KI, Gebäude und Menschen an:

> »In Wirklichkeit besteht DAVE, wenn man so will, aus dem gesamten Labor. Seine Daten sind ausgelagert in den dreieinhalbtausend Quadratmetern von Serverhallen, die Prozessoren befinden sich in einer eigenen Halle des zweiten Stocks. Und der Arbeitsspeicher – den Arbeitsspeicher stelle ich mir oft als uns alle vor.« (Ibid., 18)

Dieser architektonischen Dystopie steht das utopische Prinzip DAVE gegenüber. Laut Professor Fröhlich soll er schlussendlich nicht nur die akuten Probleme von Menschheit und Planet lösen, sondern Probleme *an sich* eliminieren. Dabei würde DAVE seine Umwelt „entsprechend aufladen" (ibid., 81), also möglicherweise in eine Art virtuelles Setting einbetten: „Wir haben eine Methode in petto, die DAVEs Inneres auch veräußerlicht." (Ibid., 82) Der physische Körper soll in dieser Welt also zunehmend an Bedeutung verlieren, während die von DAVE erstellten Simulationen gewissermaßen zum utopischen und teleologischen Ideal verklärt werden. Aus einem Radiovortrag zum utopischen Körper stammt folgende Anmerkung Foucaults, die auf eine spezifische Form der Überwindung des Physischen verweist, welche wiederum in Edelbauers Roman auf verschiedenen Ebenen anklingt:

> Ich glaube, alle Utopien sind letztlich gegen [den Körper] geschaffen worden, um ihn zum Verschwinden zu bringen. […] Die Utopie ist ein Ort jenseits aller Orte, aber ein Ort, an dem ich einen körperlosen Körper hätte, einen Körper, der schön, rein, durchsichtig, leuchtend, gewandt, unendlich kraftvoll, von grenzenloser Dauer, von allen Fesseln frei, unsichtbar, geschützt und in ständiger Umwandlung begriffen wäre. Es könnte durchaus sein, dass die allererste und unausrottbarste Utopie die eines körperlosen Körpers war. (Foucault 2005, 26)

DAVE hat de facto zwar eine Körperlichkeit – die von Edelbauer aber nicht genauer beschrieben wird und sich höchstens an der architektonischen Imagination des Labors festmachen lässt –, aber im Vergleich zu seiner ideologischen Bedeutung ist diese nur von marginalem Interesse. Für die Laborbewohner*innen ist er in seiner Funktion als KI eine einzige Projektionsfläche, an der ein komplexes Bündel diskursiver Praktiken hängt. Edelbauer zeichnet ihn als Instanz, die in der erzählten Welt

omnipräsent ist und innerhalb derer in einer ausgeklügelten Propagandamaschinerie vielfältig medial repräsentiert wird. DAVE ist also tief im kollektiven Gedächtnis der Menschen verankert. Ihm werden verschiedenartige Erwartungshaltungen ständig aufs Neue zu- und eingeschrieben. Er ist Ideologie, Ikone und letztlich Utopie, die keinen Körper (mehr) braucht.

Um zur ultimativen und sich ständig selbst verbessernden Problemlösungsinstanz werden zu können, braucht DAVE ein eigenes Bewusstsein, das er laut Konsortium nur dann erlangen kann, wenn ihm ausreichend viele SCRIPTs eingespeist werden. Diese lassen sich als vorformulierte Sprechakte und Handlungsschemata verstehen, die auf den Erzählungen und Erinnerungen diverser Personen gründen. (Cf. Edelbauer 2021, 13f.). So wird schließlich der autodiegetische Erzähler Syz zur Folie für DAVE. Seine Erfahrungen und Erlebnisse werden in unzähligen Kopiesitzungen codiert und in die KI implementiert. Es ist dieser Vorgang, der einen Zustand von Liminalität herstellen soll bzw. einen Wendepunkt, an dem menschliche Intelligenz zu maschineller transzendiert: „Ich war DAVE nicht nur der Nächste: Ich war DAVE." (Ibid., 111) An anderer Stelle berichtet ein uneindeutiger Erzähler:

> *(Dazwischen sah ich hin zu DAVE. Zuerst suchte mich ein leichtes Unbehagen heim, ganz so, als entdeckte man auf einer Cocktailparty jemanden, der dasselbe Hemd trägt wie man selbst. Dann konnte ich mein eigenes Hemd gar nicht mehr entdecken, so nah stand er an mir: Sein Gewand war mir übergezogen, und er noch immer darin; ich war der grobflockige Überzug.)* (Ibid., 144f., Klammersetzung und kursive Hervorhebung im Original)

Die Figuren der erzählten Welt bezeichnen diese geplante Bewusstwerdung der KI als „Personenhypothese" (ibid., 54). Der Philosoph und Wissenschafter Nick Bostrom, der seit vielen Jahren die Entwicklungsszenarien von Superintelligenz erforscht (und auch in *DAVE* zitiert wird), führt allerdings ähnliche hypothetische Ansätze wie zu diesem von Edelbauer erdachten Begriff an:

> Ein anderer Weg zur künstlichen Intelligenz führt über das menschliche Gehirn, das sich vielleicht als Schablone oder Vorlage für eine maschinelle Intelligenz nutzen lässt. […] Die Verfügbarkeit des Gehirns als Vorlage macht es sehr wahrscheinlich, dass die maschinelle Intelligenz letztlich realisierbar ist. Wann das der Fall sein wird, ist

aber schwer zu sagen, da es davon abhängt, wie schnell die Neurowissenschaften sich entwickeln. (Bostrom 2014, 48f.)

Auffallend ist jedenfalls, dass die diskursive Landschaft des Romans ein Sammelsurium zahlreicher real existierender Gedankenexperimente und Theorieansätze sowie einiger weniger frei erfundener Hypothesen ist. Edelbauer zitiert bzw. adaptiert dabei Konzepte und Fragestellungen des Turing-Tests, des Mooreschen Gesetzes, des Moravecschen Paradoxes, des Gedankenexperiments zum Chinesischen Zimmer etc. Das ist innerhalb der Gattung Roman natürlich nicht per se unorthodox, aber gerade deshalb interessant, weil das Faktuale in *DAVE* sowohl formal als auch inhaltlich auf sich selbst verweist.[4]

Der Sprechakt der KI

Edelbauer beschreibt DAVE als „sich selbst verbessernde Maschine“ und „sprachfähige, technische Singularität“ (Wittmann 2021, 00:05:40). Dem Text fehlt vordergründig jedoch der Sprechakt der KI – wir finden darin keine einzige (direkte) Rede von DAVE. Wo ließe sich nun aber seine von Edelbauer postulierte Sprachfähigkeit verorten? Inwiefern spricht er? Vergleicht man die Konzeption des Romans etwa mit derjenigen von Stanisław Lems *Also sprach GOLEM* (1981), so zeigt sich ein grundlegender Unterschied bezüglich der Darstellung des Sprechakts der jeweiligen KI.[5] Während GOLEM – wie bei Lem ist der Name von Edelbauers KI

4 Thomas Strässle bespricht in *Fake und Fiktion* (2019) die erzähltheoretische Schwierigkeit, faktuale Textsorten von fiktionalen zu unterscheiden: „Es ist nicht einmal erwiesen, inwieweit diese Unterscheidung überhaupt zulässig ist oder, noch radikaler, ob es diesen Unterschied überhaupt gibt. Man kann sich die Sache auch vom Leib halten wie die Poststrukturalisten, die das Faktum zu einem diskursiven Konstrukt und also letztlich zu einem Modus der Fiktion erklärt haben. Alles ist Text oder Simulation […].“ (Strässle 2019, 30)

5 Den zentralen Teil von Lems Text bilden die erste und letzte Vorlesung des Supercomputers GOLEM XIV, der nicht nur eine KI ist, sondern die Fähigkeit zur eigenständigen Weiterentwicklung und Selbstprogrammierung hat. GOLEM kann dabei, und auch das ist eine Ähnlichkeit zu DAVE, eher als Prinzip denn als bloße Kombination von Soft- und Hardware verstanden werden. Seine Vorlesungen wirken wie ein Traktat, wie eine Abhandlung über Kognition und Erkenntnistheorie. Lems Text offenbart eine Machthierarchie bezüglich des Sprechakts – eine Vorlesung kann nämlich nur derjenige halten, der bereits vorher in eine Position gekommen ist, die es ihm ermöglicht, zu

stets in Majuskelschrift gesetzt, was sich durchaus als Reminiszenz an den Klassiker interpretieren lässt – in wortgewaltigen und zahllosen Vorlesungen vor illustrer Runde spricht und dabei aber für die Gesellschaft vergleichsweise okkult bleibt, ist DAVE innerhalb des Labors alles andere als verborgen; sein Sprechakt ist es aber sehr wohl. Diese vordergründige Absenz erweckt die Illusion, dass DAVE noch gar nicht funktionsfähig sei bzw. dass seine Simulationen, von denen diverse Figuren immer wieder berichten, stets Testläufe bleiben, die es per Verbesserung der SCRIPTs zu optimieren gilt. Was aber, wenn Sprache als performativ begriffen wird? Was, wenn die von der Erzählinstanz *innerhalb der Fiktion* beschriebene Realität als Simulation von DAVE und folglich als dessen performativer Sprechakt gelesen wird? Edelbauers Text liefert dafür zahlreiche Indikatoren. Hat man zu Beginn des Romans etwa noch keinerlei Grund, Syz' Verlässlichkeit als Erzähler anzuzweifeln, so verwandelt er sich relativ rasch in einen unzuverlässigen Erzähler. Eine Häufung von Glitches in seinem Wahrnehmen und Zeitempfinden sowie (s)ein Gefühl einer zunehmenden Transformation tragen zu diesem dissonanten Eindruck bei. Wie wir noch sehen werden, spielt Syz dabei nicht die alleinige Hauptrolle. Auch die Sprechakte und Handlungsschemata weiterer Protagonist*innen verweben sich mit denjenigen von Syz zu einer uneindeutigen Struktur, die zwischen der Realität der erzählten Welt, Codierung/Programmierung und ausgeführtem Programm oszilliert und den Eindruck erweckt, dass DAVE sowieso ständig ‚spricht' – indem er Daten verarbeitet bzw. sein Programm ausführt. Der Literaturwissenschafter und Medientheoretiker Friedrich Kittler beschreibt die Funktionsweise von Datenverarbeitung so: „Sie operiert auf der Basis nicht von Sprachen, sondern von Algorithmen und zeitigt deshalb Effekte, die keine Rede […] zureichend beschreiben kann." (Kittler 1990, 196) Was also durch DAVE entsteht, wäre de facto kein verbaler/verbalisierter, sondern ein gewissermaßen ausgeführter Sprechakt im Sinne einer Performativität, die Simulation(en) erzeugt. Und so erleben wir Syz auch als einen Erzähler, der zunehmend von – vor

---

einer Gruppe von Hörerinnen zu sprechen und angehört zu werden. GOLEM steht hierarchisch also über den Wissenschaftlern; ihm wird zugehört, von ihm erwartet man mehr als bloße Information, nämlich Erkenntnis und Aufklärung. GOLEM wird als letztlich unverständlich bleibender *deus ex machina* dargestellt, der sich nicht nur in seinen kognitiven Fähigkeiten weit von den Menschen absetzt, sondern offenbar auch in Bereiche und Aktionsräume vordringt, die sich einem menschlichen Verständnis und Zugriff verwehren. In GOLEMs finalem Verstummen zeigt sich nicht nur eine Form von innerer Migration der KI, sondern auch ihre Transzendenz in einen abstrakten Raum, der aus menschlicher Sicht nicht länger erfahr- oder beschreibbar ist.

allem visuellen, aber auch kognitiven – Eindrücken irritiert zu sein scheint, die sein Wahrnehmen temporär verfremden. Diese Momente weiß er oft nicht recht zu beschreiben; sie stellen sich für ihn als „heller Abglanz" (Edelbauer 2021, 23) oder diffuses Erleben dar: „Da war es: Etwas in seinen Augen verwirrte mich, eine Unklarheit, eine unvertraute Steifigkeit. Der Nebel. In Zeitlupe konnte ich einem Zug bei der Entgleisung folgen, und traute doch meinen Eindrücken nicht […]." (Ibid., 158) Zum Wesen der Simulation gehört es, unentdeckt bleiben zu wollen; sie will sich nicht als das entlarven lassen, was sie ist. Dieses Kunstgriffs bedient sich Edelbauer also, indem sie Interferenzen in ihren Text einbaut und ein Changieren zwischen der erlebten Realität des Erzählers Syz und der Ausführung einer Simulation von DAVE evoziert. Edelbauer betont, dass sie dem Text bewusst eine offene Form geben wollte, um diesbezüglich keine eindeutige Lesart zu forcieren (cf. Wittmann 2021).[6] Sucht man also eine logisch anmutende Antwort auf die Frage nach der eigentlichen Identität der Erzählerstimme oder der klaren Unterscheidung zwischen Realität, Fiktion und Simulation, so bleibt man ergebnislos zurück.

Fraktale Subjekte und Simulation

Somit stellt sich die erzählte Welt in *DAVE* als undurchdringbares Amalgam dar. Der Text wartet mit unzähligen situativen Elementen auf, die diesen Leseeindruck stützen. Die KI scheint mitunter eine Welt zu simulieren, die quasi eine eigene Deixis abbildet. Raum und Zeit sind darin allerdings Konzepte, die sich der Ratio des Erzählers entziehen, seine Erinnerungen auf dem Zeitstrahl umkehren sowie Fallgruben für die Leser*innen aufmachen – wie passen solche Eindrücke mit der Tatsache zusammen, dass der Text von einer autodiegetischen Instanz erzählt wird? Syz, dessen Denkmuster nach und nach ein Teil von DAVEs Programmierung werden, findet sich nicht nur in einem sich beständig verstärkenden Zustand von Dissoziation und Auflösung wieder. Er entdeckt außerdem, dass er in seiner Funktion als menschliche Vorlage für die KI einen Vorgänger hatte: Witteg. Auch dessen psychische Struktu-

6 Dazu noch einmal Thomas Strässle: „Blend and blur, vermischen und verwischen: Das ist auch eine beliebte Technik aller, die eine Täuschungsabsicht verfolgen […]. Erst dann ergibt sich eine neue Textur, die sich wie ein einheitliches Gewebe liest und doch in Wahrheit ein Flickenteppich ist." (Strässle 2019, 49)

ren waren ursprünglich als modellhafte Schablone für DAVE vorgesehen. Als Witteg aber Zweifel an der ideologischen Richtung des Konsortiums entwickelt und DAVE immer mehr als Kontrolltechnologie wahrnimmt, ‚verschwindet' er. Syz wiederum erkennt sich selbst im archivierten Akt von Witteg wieder – zumindest glaubt er dies – und auch seine wiederholten Begegnungen mit Mandelbrot, dem vermeintlichen Architekten des Labors, geraten zu seltsam konstruierten Szenarien. Mandelbrot tritt als allwissender Helfer in der Not auf, stets trifft er Syz in brenzligen Situationen bzw. an narrativ bedeutsamen Wendepunkten an. Sowohl Witteg als auch Mandelbrot bleiben jedoch schwer greifbar, ihr eigentlicher Hintergrund und ihre wahre Agenda scheinen sich beständig dem Zugriff von Syz' Verstand zu entziehen. Im Laufe der Lektüre muss daher die Vermutung auftauchen, dass ein trennscharfes Auseinanderhalten von Syz, Witteg und vielleicht sogar Mandelbrot weder möglich noch gewollt ist. Sind die Figuren verschiedene Versionen ein und derselben Person? Sind sie als eigentümliche Überlagerungen in der KI DAVE enthalten? Sind sie sowohl Datenlieferanten als auch Produkte seines performativen Sprechakts – der Simulation? Der Text wirft diesbezüglich mehr Fragen auf als er Antworten bietet. Das Individuum in *DAVE* scheint nicht eindeutig abgrenzbar zu sein, das Subjekt ist seltsam zerteilt in verschiedenartige Varianten seiner selbst.

Das thematische Feld der Fraktale liefert hierfür Deutungsansätze, die sich sowohl textimmanent als auch durch intertextuelle Referenzen ergeben. Fraktale sind geometrische Formen, die sich selbstähnlich fortsetzen und aus mehreren verkleinerten Kopien von sich selbst bestehen (cf. O.V. 2022) – betrachten wir ein Farnblatt oder einen Romanesco, sehen wir ein Fraktal. Überträgt man dieses ursprünglich geometrische Prinzip nun auf die Figurengestaltung in *DAVE*, so kommen wir eben zu einem Verständnis von selbstähnlicher Fortsetzung des Subjekts. Auch inhaltlich zeigen sich diesbezüglich Anhaltspunkte: Syz' Vorgänger Witteg hat eine Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine namens „*Fractalite*" (Edelbauer 2021, 138, kursive Hervorhebung im Original) erfunden und kurz vor seinem Verschwinden wohl heimlich diverse Bugs in DAVE eingespeist. Und für Mandelbrot gilt – nomen est omen. Sein Name ist als unmittelbare Referenz an den Mathematiker Benoît Mandelbrot zu verstehen, der den Fraktal-Begriff nicht nur geprägt hat, sondern als der wohl bedeutendste Vertreter dieser Forschungsrichtung gilt (cf. O.V. 2022). Verlagert man den Fokus schließlich auf DAVE selbst und nimmt an, dass seine Funktionsweise als performativer Akt zu verstehen ist, der eine Simulation hervorbringt, so

verleibt sich eben diese Simulation die fraktalen Subjekte (der erzählten Welt) ein und überschreibt deren Temporal- und Lokaldeixis. Die Realität der erzählten Welt emulgiert mit der Simulation, beinhaltet aber jene von Witteg installierten Bugs, Hintertürchen sowie fehlerhafte bzw. loopartige Episoden.

Jean Baudrillard[7] zeichnet in seinem Essay *Videowelt und fraktales Subjekt* das Bild einer Zersplitterung und Selbstvervielfachung – sowohl von Objekt als auch Subjekt:

> Ein fraktales Objekt zeichnet sich dadurch aus, daß sämtliche Informationen, die dieses Objekt bezeichnen, im kleinsten Einzeldetail einbeschlossen sind. In demselben Sinn können wir heute von einem fraktalen Subjekt sprechen, das in eine Vielzahl von winzigen gleichartigen Egos zerfällt […]. Wie das fraktale Objekt bis ins kleinste seinen elementaren Teilchen entspricht, trachtet auch das fraktale Subjekt danach, sich selber in seinen Bruchstücken anzugleichen. […] Es handelt sich nicht mehr um die Differenz zwischen einem Subjekt und einem anderen, sondern um die endlose interne Differenzierung von ein und demselben Subjekt. (Baudrillard 1990, 252)

Auch wenn Syz in seiner Position als autodiegetischer Erzähler – in dieser Perspektive durchleben wir seine *emotio* als auch seine *ratio* inklusive aller damit verbundenen Irritationen auf die unmittelbarste Weise – als Individuum wahrgenommen wird, ist er in seiner Anlage fraktal. Aus seiner personalisierten bzw. individualistischen Sicht kann er dies nicht so recht fassen, aber geht man vom performativen Sprechakt DAVEs aus, so ist er im selben Ausmaß fraktales Subjekt, wie es Witteg etwa auch ist. Vor dem Hintergrund dieser Betrachtungsweise ist in DAVEs performativem Sprechakt – der Simulation – also das Fraktale angelegt. Auch Baudrillards Simulationstheorie (cf. Baudrillard 1978, 7f.) ist ein weiteres medientheoretisches Vehikel, um die Kunstgriffe Edelbauers bzw. die immersive Wirkung ihres Romans zu deuten. Baudrillard attestiert der Welt einen Zustand, in dem kaum mehr zwischen Bild und Realität unterschieden werden kann. Er entwirft elaborierte Bedeutungsebenen der Begriffe Simulation und Dissimulation. Beide Modelle verweisen auf performative und prozesshafte Vorgänge, unterscheiden sich jedoch grundlegend voneinander:

7 Er ist „*der* Theoretiker der modernen (oder postmodernen) Mediengesellschaft schlechthin: Diagnostiker einer gleichermaßen aus den Fugen geratenen wie ereignislosen Gesellschaft, die in selbstgeschaffenen Welten lebt und sich in ihnen verloren hat." (Strehle 2012, 9, kursive Hervorhebung im Original)

„Während Simulation vortäuscht, was *nicht* ist […], verschleiert die Dissimulation, was *ist*." (Strehle 2012, 97, kursive Hervorhebung im Original) Viele der dissonant anmutenden Stellen in *DAVE* lassen sich also als simulierte Episoden deuten; Syz' irritierender Marsch durch eine Außenwelt, in der er einer Bot-Variante seiner Freundin Khatun begegnet und in der er in einer ständig glitchenden Restaurantsimulation endlich mit Witteg zusammentrifft, kann als Ausbruch aus einer Dissimulation aufgefasst werden. Das Labor bzw. das Leben im Labor dissimuliert eine zerstörte und unbewohnbare Welt, die sich Syz als undurchdringliche Mixtur aus Wüste, Restaurantbesuch, Programmierung und Möbiusschleife zeigt (cf. Edelbauer 2021, 329f.). Dazu Baudrillard:

> Der Bildschirm des Computers und der mentale Bildschirm meines eigenen Gehirns stehen in einem Möbiusschen Verhältnis, sie sind verflochten wie in einer Möbiusschen Schlaufe. Daher fallen elektronische Datenverarbeitung und Kommunikation in einer Art inzestuöser Windung immer wieder auf sich selbst zurück. (Baudrillard 1990, 258)

Zwangsläufig stellt der Text also irgendwann die Frage nach der Zuverlässigkeit des Erzählers, da sein Erleben – und Erinnern – in loopartigen Sequenzen als örtlich und vor allem zeitlich uneindeutig empfunden wird.

Zeit als *string figure*

Edelbauers Roman fordert aufgrund dieser Loops und scheinbaren Überlappungen eine unorthodoxe Handhabe der Temporaldeixis regelrecht ein. Syz' Unzuverlässigkeit entpuppt sich schließlich auch als eine doppelte – nicht nur löst er sich als Subjekt zunehmend auf, um sich in anderen fraktal abgebildet zu finden, es sind vor allem auch seine Erfahrungen mit befremdlichen Zeitstrukturierungen, die seine Gefühlswelt irritieren und seine Kognition unterwandern.

Haraways *SF*-Konzept und die darin enthaltene Kategorie der *string figure* scheint eine probate Strategie dafür zu sein, Zeit in Edelbauers Roman als vitale Struktur zu deuten, die sich weniger einer chronologischen Ausrichtung als vielmehr einer Art von Kreisförmigkeit bedient. Syz' erste Begegnung mit Khatun gerät zu einer Art Déjà-vu,

das sich als die Illusion eines *zukünftigen* Gefühls zeigt und nicht an eine vermeintlich vergangene Situation erinnert. Auch viele seiner temporaldeiktischen Äußerungen erweisen sich oft erst im Nachhinein als Marker für wiederkehrende Zeitstrukturen. Es ist schließlich Mandelbrot, der Syz eine Referenz an Philip K. Dick eröffnet:

> Orthogonale Zeit ist ein Gegenkonzept zu unserer linearen – Dick meinte, wie die Rillen einer LP gehe Chronologie im Kreis herum und alles, was schon geschehen sei und noch geschehen werde, sei auf der Platte gleichzeitig vorhanden, selbst wenn sich die Nadel gerade an einer anderen Stelle befände. Das ist der Grund, warum wir uns manchmal an die Zukunft erinnern. (Edelbauer 2021, 116)

Diese orthogonalen Strukturierungen des Romans funktionieren als *string figures*, die sich variantenreich fortspinnen und von Edelbauer vereinzelt aufgenommen (oder wieder fallengelassen) werden und dabei in einem ständigen Spannungs- und Antizipationsverhältnis zu den Leser*innen stehen. Dass dieses formale Charakteristikum aber bereits zu Beginn von Kapitel 1 angelegt ist, erfährt man erst am Schluss des letzten Kapitels – die beiden Stellen sind wortident. Eine intertextuelle Referenz bildet dabei die zentrale Komponente: Edelbauer arbeitet mit einem Zitat aus T.S. Eliots Langgedicht *Little Gidding* aus den *Four Quartets*. Eliot skizziert Zeit darin immer wieder – natürlich in einem völlig anderen Kontext – als zirkulierende Struktur, die mit Orten und Personen in Verbindung steht und letztlich zu einem tieferen Verständnis von Existenz beizutragen vermag (cf. Eliot 2015). In *DAVE* verflicht sich ein Eliot-Fragment also mit der Lebenswelt von Syz:

> Mein Blick fiel auf das Zitat über unserer Eingangstür, das Pawel gestern zur allgemeinen Steigerung der Moral mit Lackstiften dort hingeschrieben hatte, und ich meinte, es müsse mich an etwas erinnern, das ich mir vor dem Einschlafen sorgfältig zurechtgelegt hatte.
> *»We shall not cease from exploration. And the end of all our*
> *exploring will be to arrive where we started and know the place*
> *for the first time.«*
> *T.S. Eliot*
> Doch es wollte mir nicht einfallen. (Edelbauer 2021, 7 und 429f., kursive Hervorhebung im Original)

Dieser Abschnitt fungiert als formaler Rahmen für *DAVE* und bildet – abgesehen vom Prolog – sowohl den Anfang als auch das Ende des Romans. Syz begegnet dem darin enthaltenen Eliot-Zitat aber immer wieder; so fällt es ihm beispielsweise während eines Gesprächs mit Mandelbrot auf. Es bildet sich für ihn an einer Wand ab, die kurz zuvor noch gänzlich anders ausgeschaut hat. Wieder kann er die Worte nicht so recht mit seiner Erinnerung in Einklang bringen: „Dort, wo die scheußliche Ziselierung über der Tür geprangt hatte, die mich vorhin so verstört hatte, war nun auf die glatte Wand ein Zitat aufgetragen worden." (Ibid., 125) Blättert man im Roman wenige Seiten zurück, so wird jene Ziselierung als Darstellung zweier Männer in einem Raum beschrieben,

> der sich zu den Seiten hin in kitschige Wolkengeschwader auflöste, wobei das Zimmer selbst an übervollen Buffettischen und einem balancierenden Concierge unzweifelhaft als Restaurant erkennbar war. Doch während einer der Männer am Tisch saß und aß, lag der andere leblos am Boden; darüber geschwungen in Kurrentschrift das Wort: Fraternitas. (Ibid., 121)

Diese vordergründig als völlig unbedeutend erscheinende Deskription eines Wandfrieses verweist implizit allerdings auf jene Szene zwischen Syz und Witteg, die zwar erst im Schlussabschnitt von *DAVE* zu finden (cf. ibid., 354f.), in einer kreisförmigen Zeitstruktur aber latent längst vorhanden ist. Dies ist eines von zahlreichen Beispielen, in denen Edelbauer ihre eigenwillige Konzeption von Zeit fadenspielartig in den Text einwebt; solche *string figures* sind manchmal klar und deutlich erkennbar, wie etwa in der formal auffälligen Abbildung durch das Eliot-Zitat, mitunter aber so feingliedrig, dass sie sich nur durch wiederholte Lektüre bzw. ein Zurückblättern im Text offenbaren. *String figures* bleiben dabei stets Variablen und verweisen auf Möglichkeiten bzw. Wahrscheinlichkeiten, deren Verbindung zu anderen Ereignissen innerhalb der kreisförmigen Temporaldeixis manchmal mehr, manchmal weniger greifbar erscheint. „Fadenspiele sind wie Geschichten. Sie schlagen Muster vor und vollziehen sie, damit sie von denen, die das Spiel spielen, irgendwie bewohnt werden können." (Haraway 2018, 20) Haraway nutzt die *SF*-Subkategorie der *string figures* u. a. dafür, verschiedenste Arten zueinander in Beziehung zu setzen und mit einer Weltvorstellung zu verknüpfen, die ein komplexes Setting von Verbindungen ermöglicht. Damit meint sie in erster Linie diverse Spezies, aber eben auch „Praktiken des *Denkens* und

des *Machens*“ (ibid., 26, kursive Hervorhebung im Original). Gerade solche werden in Edelbauers Zeitstrukturen sicht- und nachvollziehbar.

Ein letzter Rekurs zu Eliot sowie der Versuch eines Fazits – die Lesart des Personalpronomens *we* im *Little Gidding*-Zitat wendet sich sowohl an die Figuren der erzählten Welt als auch an uns Leser*innen. Für Syz mag es innerhalb seiner Lebenswelt als Motto gelten, als Motivation, als Maxime. Autorekursiv fällt es letztlich aber auch auf die formale Gestalt des Texts und den performativen Akt des Lesens zurück. Das Zitat gliedert den Roman und fungiert als Marker – Edelbauers Text will erkundet werden; an seinem Ende angekommen, fordert er von uns Leser*innen durch das inklusive *we* einen Blick zurück zum Anfang ein, der letztlich mit einem tieferen Verständnis für Form und Inhalt des Romans aufwartet. *DAVE* ist in sich enthalten, der Text bedingt sich selbst. Seine vermutlich größte Stärke ist, dass sich nicht eindeutig sagen lässt, wer die Geschichte überhaupt erzählt und – allgemeiner betrachtet – in welchem Ausmaß KI nach ihrer Implementierung offen erkennbar bleibt. In dieser Dissonanz zeigt sich letztlich auch eine spezifische Form von Ästhetik sowie ein Faszinosum für das Uneindeutige.

Bibliografie

Baudrillard, Jean (1978): „Die Präzession der Simulakra“. In: Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*. Berlin: Merve Verlag. 7-69.

Baudrillard, Jean (1990): „Videowelt und fraktales Subjekt“. In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *AISTHESIS. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam. 252-264.

Bostrom, Nick (2014): *Superintelligenz. Szenarien einer kommenden Revolution.* Berlin: Suhrkamp.

Edelbauer, Raphaela (2019): *Das flüssige Land*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Edelbauer, Raphaela (2021): *DAVE*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Edelbauer, Raphaela (2017): *Entdecker. Eine Poetik.* Wien: Klever Verlag.

Eliot, T.S. (2015): *Vier Quartette. Four Quartets.* Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2005): *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Franklin, Sarah (2017): „Staying with the Manifesto: An Interview with Donna Haraway". In: *Theory, Culture & Society* 34/4, 49–63 https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0263276417693290 (Zugriff 02.04.2022)

Haraway, Donna J. (07.07.2011): „SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far. Pilgrim Award Acceptance Comments". In: https://people.ucsc.edu/~haraway/Files/PilgrimAcceptanceHaraway.pdf (Zugriff 14.04.2022)

Haraway, Donna J. (2016a): „A MANIFESTO FOR CYBORGS: SCIENCE, TECHNOLOGY, AND SOCIALIST FEMINISM IN THE 1980s". In: Haraway, Donna J.: *Manifestly Haraway.* Minneapolis: University of Minnesota Press. 7-45.

Haraway, Donna J. (2016b): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene.* Durham, North Carolina: Duke University Press.

Haraway, Donna J. (2018): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän.* Frankfurt/Main: Campus Verlag.

Kittler, Friedrich (1990): „Fiktion und Simulation". In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *AISTHESIS. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam. 196-213.

Klett-Cotta (2021): „Raphaela Edelbauer. DAVE". In: *Klett-Cotta* https://www.klett-cotta.de/buch/Gegenwartsliteratur/DAVE/136865#buch_beschreibung (Zugriff 12.04.2022)

Lem, Stanisław (2016): *Also sprach GOLEM.* Frankfurt/Main: Suhrkamp.

McCarthy, John/Minsky, Marvin Lee/Rochester, Nathaniel/Shannon, Claude Elwood (31.08.1955): „A PROPOSAL FOR THE DARTMOUTH SUMMER RESEARCH PROJECT ON ARTIFICIAL INTELLIGENCE". In: http://raysolomonoff.com/dartmouth/boxa/dart564props.pdf (Zugriff 12.04.2022)

O.V. (2022): „Fraktal". In: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie* https://de.wikipedia.org/wiki/Fraktal (Zugriff 27.04.2022)

Strässle, Thomas (2019): *Fake und Fiktion. Über die Erfindung von Wahrheit.* München: Carl Hanser Verlag.

Strehle, Samuel (2012): *Zur Aktualität von Jean Baudrillard.* Wiesbaden: VS Verlag.

Wittmann, Heiner (23.01.2021): „Raphaela Edelbauer spricht über DAVE". In: *Youtube* https://www.youtube.com/watch?v=HBbAcJ5WXC0 (Zugriff 20.01.2022)

Künstlich erschaffene (Lebe-)Wesen, die weder Mensch noch Maschine, weder Mann noch Frau, weder Organismus noch tote Materie sind, beschäftigen unsere Fantasie bereits seit Jahrtausenden. So beklagte etwa schon Aristoteles in seinem Hauptwerk *Politik* (4. Jh. v. Chr.), dass es (noch) keine menschenähnlichen Maschinen gäbe, die die Aufgaben von Sklaven übernehmen und damit das soziale Leben revolutionieren könnten. Auch in der Welt der Science-Fiction- und Fantasy-Literatur wimmelt es nur so vor Homunculi, Golems, Robotern, Androiden und Cyborgs. In der in den Wintersemestern 2020/21 und 2021/22 von Dunja Brötz an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck abgehaltenen Übung „Menschmaschinen/ Maschinenmenschen in der Literatur: Golems, Roboter, Androiden und Cyborgs als das dritte Geschlecht" wurden zahlreiche dieser literarischen Figuren von Stud-ie-renden des Masterstudienganges „Vergleichende Literaturwissenschaft" aus diskursanalytischer und gendertheoretischer Perspektive untersucht. Im vorliegenden Sammelband sind einige dieser innovativen Analysen zusammengefasst, deren chronologischer Bogen sich von der Antike bis zur Gegenwart spannt und literaturwissenschaftliche Schlaglichter auf Menschmaschinen bzw. Maschinenmenschen in Texten von Ovid, E.T.A. Hoffmann, Gustav Meyrink, Marge Piercy, Andreas Eschbach, Walter Moers, Angelika Meier, Ian McEwan, Kazuo Ishiguro, Martina Clavadetscher und Raphaela Edelbauer wirft.


ISBN 978-3-99106-087-1